

A montagem no processo audiovisual: o caso da Real Ficção

Ana Marta da Palma Tavares

**Relatório de Estágio de Mestrado
em Ciências da Comunicação**

Setembro, 2017

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – especialização em Cinema e Televisão, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Jacinto Godinho

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública.

à minha avó Amélia, professora primária

A montagem no processo audiovisual: o caso da Real Ficção

Ana Marta da Palma Tavares

RESUMO

A montagem foi vista de modos distintos ao longo da história do cinema. A sua importância adquire formas diferentes em função das correntes cinematográficas, dos pontos de vista dos autores e suas visões divergentes sobre o cinema. Contudo, a sua importância é inegável na construção de uma estrutura fílmica. Na produtora de cinema Real Ficção, a componente da montagem é muito valorizada por Rui Simões, responsável da empresa, especialmente devido à predominância de cinema documental, setor onde a montagem ocupa um espaço relevante de criatividade e inovação.

Este relatório de estágio debruça-se não só sobre questões relativas à montagem como também às do documentário. Partindo de uma análise histórica e teórica sobre os dois temas, são abordadas as especificidades da montagem no documentário e a sua importância ao longo de todo o processo de produção de um filme. As fases de produção de um filme são demoradas e nem sempre são totalmente lineares. À medida que vai interligando os planos, o montador assume um importante papel na construção de sentidos dentro do filme, e, em especial, no documentário. Geralmente, montar um documentário requer um maior grau de criatividade do que no caso da ficção, caso em que existe um guião pré-definido.

Na parte final do trabalho é também abordado o tema do realismo no documentário, dando conta do seu papel singular no mundo do cinema. Perante o surgimento de géneros híbridos, as fronteiras entre o documental e a ficção tornaram-se, ao longo do tempo, cada vez mais difusas. Percebemos que todo o cinema é, em maior ou menor grau, uma forma de documentarismo, uma vez que tem sempre uma base documental. Sendo, como todo o cinema, uma forma de representação criativa, o documentário nunca está isento de uma forma de olhar.

PALAVRAS-CHAVE: montagem, documentário, cinema, Real Ficção

Editing in the audiovisual process: Real Ficção's case study

Ana Marta da Palma Tavares

ABSTRACT

Editing was seen in different ways throughout the history of cinema. Its importance takes on different forms depending on the cinematographic currents, the authors' points of view and their different views regarding cinema. However, its importance is undeniable in building a filmic structure. In the film production company Real Ficção, the editing component is highly valued by Rui Simões, head of the company, especially due to the predominance of documentary cinema, where editing occupies a relevant space in the creativity and innovation process.

This internship report focuses not only on issues regarding the editing process as well as the documentary genre. From a historical and theoretical analysis on the two subjects, it is addressed the specifics of editing in the documentary and its importance throughout the entire production process. The production phases of a film are time-consuming and not always entirely linear. As he mixes the plans, the editor assumes an important role in building meaning within the film, especially in the documentary. Generally, editing a documentary requires much more creativity than in fiction, in which case there is a predefined script.

In the end of the essay, the theme of documentary realism is also approached, giving an account of its unique role in the world of cinema. In the face of the emergence of hybrid genres, the boundaries between documentary and fiction have become increasingly blurred. We realize that all cinema is, to a greater or lesser extent, a form of documentarism, since it always has a documentary basis. And, like all film, a documentary is a creative representation, so can never be free from a perspective.

KEYWORDS: editing, documentary, cinema, Real Ficção

ÍNDICE

Introdução	1
Objetivos	2
Metodologia	3

I. ESTÁGIO CURRICULAR REAL FICÇÃO

1. Caracterização da empresa e enquadramento no mercado audiovisual	5
2. Cronograma de atividades e projetos	6
3. O Estágio: experiência, aprendizagens e dificuldades	8

II. MONTAGEM E DOCUMENTÁRIO

1. As origens da montagem no cinema	11
2. Para uma definição de montagem	16
3. Uma visão histórica do documentário: no mundo e em Portugal	19
4. Para uma definição de documentário	24
5. Montar um documentário	27

III. DOCUMENTÁRIO: REAL OU FICÇÃO?

1. Especificidades dos documentários Real Ficção	30
2. Documentarismo: entre o real e a ficção	32

Conclusões	35
Bibliografia	37
Filmografia	40
Anexo I	44
Anexo II	52
Anexo III	62

Introdução¹

O presente trabalho é o relatório de um estágio curricular desenvolvido na produtora Real Ficção², entre setembro de 2016 e janeiro de 2017. O estágio foi parte integrante e final do plano de estudos do Mestrado em Ciências da Comunicação, e teve como objetivo apoiar a investigação realizada na área da montagem do cinema documental.

Estar alguns meses a trabalhar numa produtora de cinema foi uma forma privilegiada de ter acesso às formas de trabalho e procedimentos dentro de uma empresa audiovisual. A princípio o objetivo era apenas observar de perto uma realidade que me era totalmente desconhecida.

Com o passar dos dias e o progredir dos projetos em que estive envolvida, deparei-me com novas perguntas, surgiram dúvidas e interrogações. Umas foram sendo respondidas à medida que me ia relacionando com os trabalhadores da empresa, outras, de carga mais teórica, ficaram por responder. Com base nestas questões fui delineando um caminho para a escrita deste relatório. Todas elas se prendiam com os modos de funcionamento da empresa, em específico no que diz respeito aos processos de produção de um documentário, o género cinematográfico mais recorrentemente produzido pela RF.

Este trabalho traz consigo um elogio ao poder da montagem, face à sua força de transformação do cinema, e do cinema para dentro de nós, espectadores. Geralmente uma boa montagem é vista, num filme, como aquela que tem a capacidade de se tornar invisível aos olhos do espectador. Face à sua invisibilidade, mais incrível é constatar a sua força na perceção do filme, no despertar de consciências ou, simplesmente, no desencadear de emoções.

Assim como o cinema de ficção, o documentário, como hoje o conhecemos, vive também através da montagem. À partida poderíamos pensar que esta tem um papel secundário na construção do documentário, ao considerarmos a relevância do conteúdo temático como aspeto primordial para o seu sucesso. Pelo contrário, as formas de abordagem do filme – como o argumento, a realização e a montagem – tornam-se tão importantes como o tema em si. Fazendo parte do processo final de construção do filme, a montagem é tão importante como qualquer outra etapa. Mais do que isso, ela é parte fundamental em alguns dos processos anteriores à fase de finalização do filme, a pós-produção.

¹ Este texto foi escrito ao abrigo do novo Acordo Ortográfico.

² A partir deste ponto, a empresa Real Ficção será referida como “RF”.

Objetivos

Durante o estágio, a montagem e o documentário foram as áreas em que mais trabalhei. Desta forma, senti necessidade de relacionar as questões da montagem com as do documentário. Interessou-me, desde logo, perceber como se montava um documentário e, em específico, o que caracterizava os documentários montados na RF. Percebi que a montagem não é único elemento caracterizador dos filmes da empresa, mas que se impõe como elemento muito relevante na sua construção. Dei conta, também, do seu importante papel durante todo o processo de produção.

À medida que me relacionava com os projetos, fui levantando questões que se relacionavam com anteriores aprendizagens sobre a história e as formas do documentário. Interessou-me, por fim, explorar algumas questões teóricas sobre o processo de montagem e, em particular, sobre o processo de montagem de um documentário.

O objetivo que persegui não foi ousado ao ponto de ambicionar responder a questões sobre a totalidade do meio empresarial, uma vez que apenas dispunha de dados sobre a produtora onde estagiei. Pretendi analisar aquilo que presenciei, sem ter a pretensão de tecer comparações com outras empresas do ramo.

No que respeita à abordagem, não me interessou debruçar sobre técnicas e normas de continuidade na montagem, pelo que não aprofundei noções como a de *raccord*, campo/contracampo ou a regra dos 30°. Não desvirtuando a sua importância, considero que a montagem se estende muito para além do cumprimento destas regras. Importa, neste trabalho, olhar para a prática da montagem de forma mais abrangente, refletindo sobre o seu papel no processo audiovisual.

Numa primeira fase deste trabalho procuro descrever a experiência de estágio que tive na RF, caracterizar a empresa e o seu lugar no mercado audiovisual. Num segundo capítulo a abordagem é eminentemente mais teórica, debruçando-me sobre os temas da montagem e do documentário, assim como sobre as suas evoluções históricas. No final do capítulo é feita uma reflexão sobre o processo de montagem na produção de documentários. Finalmente, partindo de uma análise dos filmes produzidos pela RF, é apresentada uma reflexão sobre o amplo espaço que o documentarismo ocupa no cinema, resultado dos cruzamentos entre o documentário e a ficção.

Metodologia

Face à complexidade do tema que me proponho analisar, uma abordagem estritamente quantitativa não seria viável para responder às questões levantadas. O ângulo de análise sobre os temas do documentário e da montagem pede uma abordagem qualitativa, considerando a qualidade dos acontecimentos, das experiências e dos contextos. Para olhar de uma forma aprofundada para estas questões, interessa-me estudar alguns conceitos e definições relacionados com os temas.

O método mais relevante e que ocupou toda a primeira fase do trabalho foi a observação participante. A permanência no meio de trabalho da empresa e participação nalguns projetos permitiu-me um acesso privilegiado a um contexto relevante para a pesquisa.

Ao contrário do que é mais usual num trabalho de investigação, a seleção do problema de pesquisa foi feita só depois da observação participante. Foi a própria experiência empresarial que levantou novas questões e me fez encontrar pontos de análise e investigação. Dito isto, o percurso foi feito da prática à teoria, transpondo as problemáticas do exercício para a análise de algumas conceções teóricas sobre a prática do cinema.

O visionamento e análise de obras produzidas pela RF foi uma das primeiras etapas do processo. Progressivamente comecei uma pesquisa por literatura sobre a montagem e documentário, tendo registado algumas lacunas de informação específica sobre a relação entre os dois temas. Posteriormente apercebi-me de que ao interesse pessoal se juntava alguma inovação temática e relevância académica.

A realização de entrevistas aos vários intervenientes no processo foi também uma fase fundamental. As entrevistas foram semiestruturadas e orientadas por um guião com algumas perguntas ou tópicos específicos, de modo a que se pudesse desenvolver uma conversa informal. Foram dirigidas apenas a três dos trabalhadores da RF, aqueles que considerei mais relevantes para o estudo – Rui Simões (realizador), Jacinta Barros (produtora) e Francisco Costa (montador). O objetivo das entrevistas foi obter e confirmar informações mais concretas e relevantes para o estudo (foi o caso da entrevista dirigida a Jacinta Barros), assim como conhecer as perspetivas de Rui Simões e Francisco Costa sobre os temas da montagem e do documentário. Algumas das perguntas efetuadas foram comuns, de forma a perceber divergências de opinião sobre os temas (foi o caso das entrevistas dirigidas a Rui Simões e Francisco Costa). As entrevistas foram realizadas no espaço da empresa no dia 29 de Março de 2017 entre as 14:30h e as 16:00h, e decorreram no contexto de

trabalho de cada um dos entrevistados. As conversas foram gravadas e posteriormente transcritas (Anexo I). De um modo geral, as entrevistas mostraram-se muito úteis e esclarecedoras, dando a conhecer novos tópicos de análise ou reforçando ideias previamente consolidadas.

Assim, com o objetivo de reforçar a análise deste cenário empresarial específico, o método de triangulação metodológica mostrou-se capaz de fornecer um quadro mais substantivo da realidade, uma vez que engloba várias técnicas de recolha de informação: a observação participante, a análise documental e a entrevista.

I. ESTÁGIO CURRICULAR REAL FICÇÃO

I.1. Caracterização da empresa e enquadramento no mercado audiovisual

A Real Ficção é uma produtora de cinema fundada em 1986 pelo realizador Rui Simões. A empresa caracteriza-se por produzir, maioritariamente, cinema documental, mas desenvolve também trabalho noutras áreas do cinema, como a ficção, o cinema de animação, o videoclip, o vídeo institucional e instalações artísticas.

As temáticas mais exploradas nos filmes produzidos pertencem à área cultural – dança, teatro, música, pintura – e à área social, sendo a pobreza, a emigração e a guerra colonial alguns dos temas mais abordados. A RF tem desenvolvido parcerias de coprodução com diversos PALOP³ (principalmente Cabo Verde, Angola e Moçambique), onde tem exercido um papel importante na divulgação da cinematografia portuguesa.

Rui Simões, produtor e realizador da RF, tem um percurso pelo cinema que começou por estar ligado a preocupações políticas e militantes, de que *Bom povo português* (1980) é o melhor exemplo, mas que se estendeu às preocupações sociais e culturais, com *Ruas da Amargura* (2008) ou *Cenas de Caça* (1994), por exemplo. Apesar disso, os seus filmes nunca se desligam de uma visão política e histórica. Tem desenvolvido um trabalho mais direccionado para o documentário, o que se deve essencialmente aos custos elevados da produção de ficção e à falta de financiamento.

Recentemente, a RF tem expandido a sua atividade a outros sectores do audiovisual, nomeadamente à criação de *spots* publicitários, edição e distribuição de DVDs, distribuição, pós-produção e formação. A RF é também uma das produtoras que mais tem apoiado e contribuído para a produção de obras de jovens realizadores, especialmente na área do documentário.

Neste momento, a empresa conta com quatro trabalhadores fixos pertencentes ao quadro da empresa (uma produtora, um realizador, um designer gráfico e um assistente de realização/produção), um montador em regime *freelance* e um estagiário curricular a trabalhar na área da montagem de vídeo. A RF integra frequentemente estagiários curriculares, tendo acordos com várias instituições de ensino. A empresa conta ainda com outros colaboradores pontuais: cerca de 15 realizadores, 2 argumentistas, 4 operadores de câmara, 4 operadores de áudio e 3 montadores.

³ PALOP: Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.

A RF faz parte de um conjunto de 121 produtoras de cinema e audiovisual registadas no Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA). De todas as produtoras registadas, cerca de metade produzem cinema documental, constituindo um mercado de concorrência mais direta com a RF. Neste momento, o ICA está a apoiar 9 projetos da RF, num conjunto de cerca de 300 de várias outras produtoras. Em 2016, a RF foi a empresa que recebeu o maior montante de *Apoio à Escrita e ao Desenvolvimento de Obras Cinematográficas* por parte do ICA, não tendo, no entanto, recebido nenhum *Apoio à Produção de Documentários Cinematográficos* (embora tenha candidatado 7 projetos). No entanto, nesse mesmo ano, a RF recebeu um *Apoio à Coprodução Internacional com os Países de Língua Portuguesa* para o filme *Desterrados*, e um *Apoio à Finalização de Obras* para o filme *A Casa* (2017).

Atualmente, a RF encontra-se a trabalhar em 25 projetos, em fases distintas de desenvolvimento – escrita, rodagem, pós-produção, distribuição, inscrição em festivais, etc.

I.2. Cronograma de atividades e projetos

As atividades realizadas durante o estágio desenvolveram-se entre setembro de 2016 e janeiro de 2017, a saber:

1ª semana (setembro, 12-16) – contato com o software de edição Final Cut; visionamento de filmes produzidos pela RF e, em especial, aqueles com realização de Rui Simões: *Bom povo português* (1980), *Deus Pátria Autoridade* (1976), *Ole António Ole* (2013), *Guerra ou paz* (2012), *Entre Cenas* (2015).

2ª semana (setembro, 19-23) – organização e catalogação de material videográfico sobre Zé da Guiné, com vista a uma posterior montagem.

3ª semana (setembro, 26-30) – montagem de um vídeo sobre esculturas de Sílvia Westphalen, *Entre Pedras*, para transmissão numa exposição em Lima, no Perú. Digitação de cassetes DVCAM.

4ª semana (outubro, 3-7) – montagem de uma intervenção de Rui Simões na FNAC do Colombo; visionamento de filmes produzidos na produtora; leituras.

5ª semana (outubro, 10-14) – transcrição de uma entrevista ao realizador Paulo Cabral para um projeto de filmagem sobre a dança quizomba; montagem de projetos pessoais.

6ª semana (outubro, 17-21) – leituras; visionamento de filmes.

7ª semana (outubro, 24-28) – início de uma montagem vídeo sobre o projeto *O Construtor*, documentário sobre o músico Victor Gama. Trabalho de pesquisa sobre o músico; visionamento do material filmado.

8ª semana (outubro, 31 – novembro, 4) – continuação do visionamento do material filmado. Edição multi-câmara de um concerto.

9ª semana (novembro, 1-11) – edição multi-câmara de um ensaio e concerto.

10ª semana (novembro, 14-18) – finalização da edição multi-câmara do ensaio e concerto. Visionamento e transcrição dos temas abordados nas entrevistas já registadas. Preparação de uma lista de perguntas para nova entrevista.

11ª semana (novembro, 21-25) – sincronização vídeo-áudio de material filmado (um casamento muçulmano) para o documentário *São precisos dois para casar*, de Rui Simões. Ajuda na preparação do set e iluminação para captação de uma entrevista.

12ª semana (novembro, 28 – dezembro, 2) – organização de novo material filmado (no dia 25 de Novembro) no estúdio do músico Victor Gama, em Sintra – catalogação de temas e criação de um pequeno guião estrutural para um vídeo promocional. Sincronização vídeo-áudio de material de pesquisa (entrevistas) para o documentário *São precisos dois para casar*, de Rui Simões.

13ª semana (dezembro, 5-9) – montagem de um pequeno vídeo (8') para promoção e divulgação do futuro documentário, com o fim de obtenção de financiamento.

14ª semana (dezembro, 12-16) – finalização do vídeo. Montagem de um vídeo resumido do anterior (4'). Exportação dos trabalhos realizados.

(dezembro, 19-21) – ajuda na montagem de um vídeo promocional sobre o documentário *Desterrados*, de Yara Costa, com o fim de obtenção de financiamento.

(janeiro, 3) – montagem de um *Showreel* com resumo de alguns dos trabalhos desenvolvidos durante o estágio.

Na tabela em Anexo II estão discriminados os projetos em que participei, a sua natureza, a duração da tarefa desenvolvida em cada um deles e algumas imagens ilustrativas do desenvolvimento de cada projeto.

I.3. O Estágio: experiência, aprendizagens e dificuldades

Durante os três meses de estágio que realizei na RF, desenvolvi um trabalho direcionado para a pós-produção de vídeo. Estive envolvida em pequenos projetos, uma vez que, nesse período (entre setembro e dezembro de 2016), a maioria dos projetos para longa-metragem se encontravam em fase de obtenção de financiamento. No entanto, o facto de não ter acompanhado a de montagem de uma longa-metragem não impediu o desenvolvimento de outro tipo de trabalho na área da montagem de vídeo.

Tendo sido um estágio direcionado para a montagem, a sala de edição foi o local onde passei a maior parte do tempo. Ao longo do estágio procurei estar presente no maior número de situações diferentes a que me foi permitido o acesso e, embora não tenha feito um registo diário, fui anotando semanalmente as atividades em que estive envolvida. Posteriormente dei-me conta de que uma anotação diária e pormenorizada das atividades diárias, assim como das conversas informais em que participei, poderia ter sido uma mais valia para este estudo. No entanto, o mais importante a retirar não será tanto o conteúdo dessas conversas, mas sim as formas de interação entre o pessoal da empresa.

Sendo uma empresa pequena e com poucos trabalhadores, o ambiente de trabalho caracteriza-se por ser relativamente familiar. Embora mantendo-se sempre um clima profissional, há espaço de abertura para trocar ideias, fazer perguntas ou pedir ajuda. As relações interpessoais e o modo de funcionamento da produtora foram talvez os aspetos que mais me surpreenderam: na RF, as formas de trabalho baseiam-se em relações de confiança e entreaajuda, havendo um clima de tranquilidade que propicia um ótimo ambiente de trabalho.

O estágio curricular incluiu várias fases: uma primeira, mais técnica, que passou por uma familiarização com o programa de edição; uma segunda fase de visualização de filmes, com o objetivo

de analisar as formas de abordagem dos documentários e perceber se haveria algum tipo de padrão na montagem; uma terceira fase de organização de material e posterior montagem de pequenos vídeos. Pontualmente, foram-me sendo pedidos pequenos trabalhos como a sincronização vídeo-áudio ou a transcrição de entrevistas. Nos momentos em que não tinha qualquer trabalho destinado, dediquei-me a leituras ou ao visionamento de filmes que pudessem ajudar à concretização deste trabalho.

Durante o processo, tive a necessidade de conversar com o realizador Rui Simões e o montador Francisco Costa sobre alguns aspetos da montagem. Para além das questões relacionadas com o funcionamento do programa de edição *Final Cut*, questões como os processos de trabalho e técnicas de montagem foram também abordadas. Apercebi-me da necessidade de fazer, para todos os projetos em que me envolvi mais a fundo, um trabalho de pesquisa. Só depois desse trabalho foi possível avançar para o visionamento de todo o material e para a definição de uma estrutura de montagem. Em grandes produções, essa pesquisa teria sido, em parte, assegurada pela pré-produção. No entanto, é natural que o montador sinta necessidade de fazer a sua própria pesquisa para poder compreender melhor o tema que tem em mãos.

Para montar o vídeo promocional do filme *O Construtor*, precisei de saber mais sobre o trabalho do músico Victor Gama. Para além das informações que recebi do realizador, fiz também várias pesquisas na internet, transcrevi os temas das entrevistas e listei a natureza das imagens; posteriormente, estruturei um guião que me permitiu organizar o material, tomando-o como base para uma primeira montagem (Anexo II).

Uma das maiores dificuldades que senti durante o processo de montagem foi a escolha das imagens e o trabalho de síntese, uma das tarefas mais importantes de um montador. Já no fim do estágio, foi-me sugerido que encurtasse o vídeo promocional do projeto *O Construtor*, reduzindo para metade a sua duração inicial, com o objetivo de o publicar na plataforma *Vimeo*. Durante a tarefa foram surgindo questões como a pertinência de usar um plano em detrimento de outro e onde fazer o corte – aspetos que envolvem questões de ordem estética, formal, mas também deontológica.

Embora a maior parte do trabalho seja solitário, a interação com o realizador é determinante no processo e ocupa grande parte do tempo. Procurei, em todos os projetos e em conversa com o realizador, perceber qual o objetivo do vídeo, qual a mensagem que se pretendia transmitir, a quem

era dirigido, quando, onde e como iria ser exibido. Foram as respostas a todas estas questões que guiaram os caminhos da montagem, por forma a transmitir a mensagem do modo mais eficaz.

Embora não tenha tido uma experiência intensa de discussão das opções de montagem com o realizador Rui Simões, apercebi-me de que, em projetos de maior escala, essa relação tem que ser muito próxima em termos de diálogo, ligação e compreensão mútua. Ao contrário do que acontece com outros realizadores, Rui Simões estabelece uma relação com os montadores baseada na confiança das suas capacidades criativas. No início do processo não transmite muitas informações ao montador – o seu método passa por dar espaço e tempo ao montador, proporcionando um espaço de liberdade favorável ao processo criativo. Só depois de uma primeira versão de montagem, essa relação com o realizador se torna mais viva no que toca à discussão de ideias e opções de montagem.

No documentário *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (2004), Steven Spielberg defende que “O montador tem mais objetividade que o diretor, porque não esteve no *set*, não escolheu o elenco, não fez o *storyboard*, não se deixou envolver por ano e meio de pré-produção e produção. O editor tem o olhar mais objetivo dentro daquele ambiente criativo”. Esse muro entre as circunstâncias da filmagem e o processo de montagem, proporciona ao editor um olhar mais distanciado e realista sobre o filme, uma vez que não se envolveu afetivamente com nada nem ninguém, e não predefiniu uma visão sobre o espaço de filmagem. A sua visão torna-se absolutamente neutra, abrindo espaço para uma maior liberdade criativa e permitindo ao montador colocar-se apenas do lado do espectador. Considero este aspeto uma das mais importantes aprendizagens sobre o trabalho do montador.

De um modo geral, não senti dificuldade em adaptar-me às regras nem aos processos de trabalho. Apreciei o espaço que me foi dado para trabalhar, uma vez que era espaçoso e acolhedor. Os projetos que me foram sugeridos foram de encontro àquilo que tinha sido proposto inicialmente. A interação com os colegas de trabalho foi, no entanto, um dos aspetos mais positivos a retirar desta experiência e a maior fonte de aprendizagem.

Numa fase final do estágio, apercebi-me de que outro dos ingredientes para o sucesso é trabalhar com pessoas empenhadas na profissão, e não apenas movidas pela necessidade de obtenção de lucro para a empresa. Como me disse uma vez Rui Simões “Eu não posso desistir de um filme só porque não tenho financiamento para ele!”, o que demonstra muita resiliência e, acima de tudo, muito amor à arte de fazer cinema.

II. MONTAGEM E DOCUMENTÁRIO

II.1. As origens da montagem no cinema

Os primeiros filmes dos **irmãos Lumière** tinham cerca de um minuto e foram filmados com uma câmara fixa, em que um único enquadramento dava conta da totalidade da cena. A montagem era, portanto, um terreno ainda pouco explorado que surgiu apenas quando começaram a aparecer filmes de maior duração.

É com a montagem que nasce, verdadeiramente, o cinema. O primeiro traço da montagem pode ser notado em *Démolition d'un mur* (1896), de Louis Lumière. No filme vemos um muro ser demolido e logo a seguir a película roda ao contrário, voltando ao início do filme. Apesar de se tratar de um mesmo plano repetido, a colagem de uma imagem em movimento invertido surge como forma de construir um novo sentido.

Mas é **Georges Méliès**, ilusionista e cineasta francês, quem melhor se pode identificar como pioneiro na arte da montagem. É uma avaria na sua câmara de filmar que o faz descobrir o potencial de ilusionismo do filme. Foi quando a fita encravou ao filmar na Praça da Ópera em França, que Méliès descobriu o efeito de trucagem. O salto causado na imagem fez transformar um autocarro num carro fúnebre. Usando o corte – que hoje designamos por *jump cut* – para criar efeitos mágicos, Méliès introduz-nos a montagem como elemento essencial na construção de sentidos. Foi também Méliès quem introduziu técnicas de montagem como o *dissolve*, *fade in* e *fade out*.

Hoje, a ideia de continuidade parece intuitiva para nós, espectadores assíduos de cinema. Mas nos primórdios, a questão não foi fácil uma vez que o cinema era uma forma radicalmente diferente de olhar para a realidade. Como fazer com que o espectador não fique perdido quando se corta de um plano para outro? As transições de tempo e espaço serão compreendidas? Estas foram as preocupações dos primeiros cineastas da história, que viram a montagem como um instrumento essencial para a construção da narrativa cinematográfica.

São **Edwin Porter** e **David Griffith** quem estabelece as bases cinematográficas em filmes como *The Great Train Robbery* (1903) e *The Birth of a Nation* (1915), respetivamente. O cinema começa, assim, a afastar-se cada vez mais da arte do teatro, inovando nos pontos de vista, enquadramentos, escalas e ângulos. O estabelecimento de técnicas de continuidade foi permitindo uma maior fluidez e coerência nas narrativas cinematográficas.

Com o filme *Life of an American Fireman* (1903), Porter sugere um mecanismo fundamental na narrativa cinematográfica – a montagem alternada –, mas foi Griffith quem aprofundou esta técnica em *The Lonely Villa* (1909), tendo sido verdadeiramente inovador ao alternar planos de três ações paralelas, não ligadas por uma relação de contiguidade espacial. Em 1916, com *Intolerance*, Griffith combina quatro narrativas diferentes, uma experiência muito inovadora à época.

Foi Edwin Porter quem compreendeu a capacidade do cinema para comprimir o tempo através do corte. Enquanto Porter foi o responsável pela concepção inicial da continuidade, Griffith percebeu a importância psicológica da montagem e modernizou as ferramentas narrativas que Porter tinha desenvolvido. Griffith trouxe para o cinema as mais diversas técnicas, variando as escalas de plano para criar impacto emocional, utilizando a montagem alternada entre os planos gerais, médios, grande plano e *inserts*; introduziu outros mecanismos e técnicas como o ponto de vista subjetivo, movimentos de câmara como o travelling, os flashbacks ou a regra dos 180 graus, que permite manter uma noção de continuidade espacial. Em *The Birth of a Nation* (1915), Griffith apresentou uma combinação de todas as técnicas cinematográficas que tinha inventado e que vieram a constituir importantes contribuições para o estabelecimento de uma linguagem cinematográfica universal.

Até aos anos 20 o cinema era mudo, o que impossibilitava a transmissão de mensagens pela palavra dita. Ao mesmo tempo, essa impossibilidade técnica permitiu, em grande parte, acelerar as explorações e estudos sobre a imagem e a montagem.

A estes cineastas seguiram-se outros como Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Dovhzenko e Dziga Vertov, importantes figuras da escola soviética, que viram na montagem o grande poder do filme. Envolto pelas circunstâncias sociopolíticas da revolução russa de 1917, estes cineastas, e especialmente Eisenstein, olhavam para o cinema como um meio de comunicação de massas e um importante veículo de propaganda política. Em 1925, Eisenstein escreve: “Não nos é necessário um «cine-olho» [como defendia Vertov], mas um «cine-punho». O cinema soviético deve rachar cabeças!” (Eisenstein, 1970, p. 11).

Em 1919, o cinema da URSS⁴ é nacionalizado e é criada a primeira escola de cinema do mundo, a Escola de Cinema de Moscovo (VGIK). **Lev Kuleshov**, cofundador da escola, desenvolveu uma importante teoria sobre os efeitos psicológicos da imagem. O *efeito Kuleshov* caracteriza-se por demonstrar que diferentes formas de organizar os planos no filme têm diferentes formas de impacto

⁴ URSS: União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

emocional sobre a audiência. Kuleshov estudou também a capacidade de transformação da realidade espacial do filme. Ao colar imagens filmadas em locais e tempos distintos, apercebeu-se da capacidade de ficcionar geografias credíveis inexistentes no mundo real (experiência da «geografia criativa»). Com estas duas experiências, Kuleshov demonstrou que o cinema tem o poder de dirigir emocionalmente o espectador e transcender o espaço e o tempo através da montagem.

Sergei Eisenstein reutiliza técnicas cinematográficas de Griffith como a alteração de escalas de plano, com a finalidade de incutir emoção ao filme. A cena da escadaria de Odessa em *O Couraçado Potemkin* (1925) é o exemplo mais emblemático no que toca à alternância de escalas de plano, *inserts*, pontos de vista, etc. Enquanto Griffith trabalha sobre a montagem invisível, Eisenstein enaltece o corte e reconhece o poder da montagem na transfiguração da realidade.

Embora Eisenstein não se tenha concentrado tanto na teoria da montagem como no seu exercício prático, conseguiu distinguir cinco diferentes **métodos de montagem**, numa escala crescente de complexidade e poder evocativo: a *montagem métrica*, que está relacionada com o comprimento absoluto dos planos; à montagem métrica acrescenta-se o ritmo interno de cada plano, dando lugar à *montagem rítmica*; a *montagem tonal*, que está relacionada com a emoção transmitida através da organização dos planos; a *montagem harmónica*, que tem em conta a variante estética do filme; enquanto os primeiros métodos se focam na indução de uma resposta emocional, a *montagem intelectual/ideológica* tem como objetivo suscitar a criação de ideias abstratas. A montagem intelectual é realizada com recurso ao mais complexo dos cortes, na qual a colisão entre as imagens suscita a criação de novos sentidos.

Ao contrário de Kuleshov, Eisenstein interessa-se pelo conceito de colisão, apoiado no conflito dialético. Ele considerava que o significado não está nas imagens, mas sim na colisão entre elas. Esta era a convicção clara de Eisenstein, que defendia que “... para compreender o mundo, é preciso compreender os seus antagonismos (...) A montagem serve ao mesmo tempo para expor esse conflito, para o afirmar, e para o assimilar, ou seja, para o ultrapassar” (Amiel, 2010, p. 54,55).

Para além das referências às contradições entre o proletariado e a burguesia, Eisenstein entra pelo campo da comunicação de ideias abstratas. É possível encontrar exemplos disso em toda a sua obra, mas aqui destacarei apenas três:

1 – No início de *A Greve* (1925) há uma sobreposição de vários animais selvagens (raposa, macaco, coruja) com grandes planos dos espiões do regime (ou da fábrica); a ideia é, aliás, reiterada

no final do filme, quando Eisenstein descreve a polícia que reprime o povo – “Eles comportavam-se como animais selvagens”;

2 – Ainda em *A Greve* (1925), um dos donos da fábrica espreme o sumo de um limão, esmagando-o; alternadamente é-nos mostrado o ataque de guardas a cavalo aos trabalhadores da fábrica, sugerindo o perigo de esmagamento;

3 – Em *O Couraçado Potemkin* (1925) o plano de um crucifixo é alternado com o de uma espada de um oficial do estado, sugerindo um paralelismo que expressa a relação corrupta entre a igreja e o estado.

Mais tarde, em *Modern Times* (1936), Charlie Chaplin faz uma referência à técnica narrativa de Eisenstein, colando lado a lado operários de uma fábrica e gado ovino, num efeito de montagem que denuncia uma clara crítica às formas de trabalho introduzidas pela industrialização nos «tempos modernos».

Esta forma de montagem é vista por Eisenstein como a forma mais relevante de montar um filme, sendo considerada uma arma para despertar a consciência da população russa (nesta época muito iletrada e vivendo na miséria), educar para o pensamento marxista e suscitar a ação revolucionária. Para além disso, Eisenstein revoluciona a linguagem cinematográfica ao demonstrar que o cinema pode transpor a realidade espaço-temporal e comunicar ideias abstratas.

Dziga Vertov também desempenhou um papel fundamental no campo da montagem. O autor do famoso filme *Man with a movie camera* (1929), olhou a montagem como principal elemento definidor da arte cinematográfica. Neste filme, Vertov enaltece a montagem e explica como se faz um filme, comparando-o com outras atividades do dia-a-dia – liga a arte de coser à arte da montagem, e o olho humano ao diafragma da lente.

Vertov (1970) identificava-se como realizador do cinema *Kinok*, que o próprio definia como a “... arte de organizar os movimentos necessários das coisas no espaço, graças à utilização de um conjunto artístico rítmico conforme às propriedades do material e ao ritmo interior de cada coisa” (p. 4). Vertov dava primazia ao movimento, apreciando a beleza do mecânico e a técnica da máquina – “Ser um extrato geométrico do movimento através da alternância cativante das imagens, é o que pedimos à montagem” (Vertov, 1970, p. 4). Propunha-se fazer um “estudo preciso do movimento”, deixando para segundo plano a componente da narrativa fílmica. Para Vertov, são as interseções – “intervalos” – entre os planos que realmente importam, muito mais do que o próprio movimento

dentro dos planos. São essas “passagens de um movimento para o outro” que constituem o verdadeiro material da “arte do movimento” – **o cinema**. Em matéria de montagem, Vertov esteve muito à frente do seu tempo, introduzindo no cinema muitas das técnicas de montagem conhecidas até hoje.

Se até ao final dos anos 20 o cinema foi marcado por uma vasta experimentação das possibilidades da montagem, os anos 30, 40 e 50 caracterizam-se por uma estabilidade e conservadorismo artístico, um período que se pode considerar como sendo o período clássico da montagem (sobretudo nos E.U.A), “... em que o cinema se preocupa, antes de mais, em esconder a montagem ...” (Nogueira, 2010, p. 106).

O momento de viragem para o cinema moderno caracteriza-se por uma rutura com os cânones da montagem invisível. Os estudos e avanços dos soviéticos viriam a ser refinados nos anos 60 pela *nouvelle vague* francesa, assim como em *Hollywood*, por novos cineastas como Alfred Hitchcock, que incorporaram a montagem como uma importante técnica narrativa para os seus filmes.

Os anos 80 são marcados por uma influência do discurso televisivo na estética cinematográfica. O filme publicitário e o *videoclip* veem propor uma estética baseada na “... economia narrativa ao nível da montagem, sacrificando muitas vezes o conteúdo em nome da forma, criando uma lógica estilística assente nos planos rápidos e plasticamente sedutores” (Nogueira, 2010, p.109).

Para além das transformações conceptuais sobre a montagem, ao longo da história do cinema a montagem sofreu importantes transformações técnicas tanto no que toca ao suporte de armazenamento – do analógico para o digital – como na forma de acesso ao material filmado.

Embora a moviola tenha sido um dos primeiros sistemas de montagem utilizados nos anos 20, já funcionava sob um sistema de acesso não-linear, permitindo um acesso mais rápido ao material pretendido. Nos anos 30 surgem no mercado os sistemas *KEM* e *Steenbeck*, que tinham um sistema de montagem e acesso linear, sistema no qual é preciso percorrer toda a fita em imagem acelerada para encontrar o material pretendido. A forma de acesso não-linear volta a ser novamente utilizada, nos anos 80, com o surgimento dos primeiros programas de edição computadorizados – o *EditDroid* e o *Montage*. Todavia, todos estes sistemas tinham um suporte de armazenamento analógico, uma vez que era tecnicamente inviável digitalizar os filmes para os discos rígidos daquela época. Até aos anos 80, o filme era armazenado em disco laser ou fita de vídeo, usando-se o computador apenas para manipular a informação sobre as imagens e montar o filme. Em função dos avanços tecnológicos

na memória do computador, tornou-se possível digitalizar as imagens dos filmes diretamente para o seu disco rígido. Surgiram, assim, o *Avid* e o *Lightworks*, já funcionando com sistemas de armazenamento digital.

A transição para o digital começou no final dos anos 80, mas só em 1995 se regista uma efetiva inversão dos números. Nesse ano, o número de filmes editados digitalmente igualou o número de filmes editados em suporte analógico, registando-se a partir daí um aumento exponencial do número de filmes editados de forma digital. A digitalização trouxe novas possibilidades ao nível da montagem, abrindo espaço para novos desenvolvimentos criativos.

Estas mudanças no tipo de suporte e na forma de acesso ao material provocaram importantes transformações no *workflow* da montagem dos filmes e nas formas de trabalho dos montadores.

II.2. Para uma definição de montagem

“A montagem é a organização discursiva de acontecimentos ou ideias através da escolha e combinação dos planos, tendo em vista determinados propósitos e efeitos discursivos, sejam eles retóricos, dramáticos, éticos ou estéticos. Trata-se, pois, de dar às imagens, ao juntá-las, um significado que isoladamente não possuem. Ou seja: através da montagem, o resultado da união das partes excede a sua simples soma – ela ajuda a perceber ou constituir o texto fílmico, portanto, como um sistema.” (Nogueira, 2010, p.94).

A ideia apresentada por Luís Nogueira é uma noção estrita acerca da montagem, uma vez que o conceito é muito abrangente e compreende múltiplas formas de interpretação. De facto, encontrar uma definição única e indiscutível para montagem é uma tarefa difícil, ou mesmo impossível. Existem muitas definições sobre o tema e dependem da visão que cada um tem sobre a sua função e importância. Vertov (1970), por exemplo, dizia que “... montar significa organizar as pontas filmadas (as imagens) num filme, (...) «escrever» o filme através das imagens filmadas” (p. 23), ignorando o seu papel narrativo. Mas, para alguns realizadores, contar a história é a função mais importante da montagem. Para uns ela deve passar despercebida no filme, mas para outros a sua presença é tão importante que é propositadamente visível. Jean-Luc Godard, por exemplo, quebrou com todas as regras de montagem invisível durante o período da *nouvelle vague*.

Ao longo da história do cinema, muitas foram as reflexões sobre a montagem: Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Béla Balázs, Christian Metz, Gilles Deleuze, Marcel Martin, André Bazin, Andrei Tarkovski, Pier-Paolo Pasolini e Jean-Luc Godard são algumas das figuras que se destacam neste campo de estudo, propondo diversas modalidades de montagem e interpretações acerca da sua função no cinema.

Geralmente, o espectador comum olha para a montagem como um elemento do filme que deve passar despercebido, de modo a que a ilusão de continuidade se mantenha (cinema da transparência). De uma forma geral, diz-se que uma boa montagem é aquela que é invisível. Em 1948, Alfred Hitchcock realiza *Rope*, que se apresenta como símbolo máximo dessa vontade de ocultar a montagem, pois é criada a ilusão de que o filme é feito com um único plano-sequência, quando na verdade são dez os planos, mas cortados em momentos-chave. *Man with a movie camera* (1929), de Dziga Vertov, é um exemplo diametralmente oposto a esta noção, pois a montagem é um elemento posto a nu, lembrando ao espectador que está a ver um filme e não a própria realidade.

Na verdade, nem sempre a invisibilidade da montagem está diretamente relacionada com o cumprimento das regras de continuidade. Segundo **Walter Murch**, existem cinco critérios mais importantes que se sobrepõem à preocupação com a continuidade espacial. Para Murch, um bom corte deve, segundo uma **escala de prioridades**: (1) fazer refletir a emoção do momento, (2) fazer avançar o enredo, (3) dar o ritmo certo à cena, (4) respeitar o alvo de interesse do espectador, (5) respeitar a bidimensionalidade do ecrã, com a regra dos 180°, por exemplo, e (6) respeitar regras de continuidade espacial. “O princípio geral é que, satisfazendo-se os primeiros critérios da lista, os problemas dos demais tendem a ser ofuscados, sendo que o inverso não é verdadeiro” (Murch, 2004, p. 30). Segundo esta conceção, o espectador tende a ignorar problemas de edição relacionados com os últimos aspetos da lista, dando prioridade aos primeiros. Assim, não é primordial que a montagem seja invisível; interessa, sobretudo, que ela transmita a emoção certa ao espectador e que, mesmo quando se sobressai como evidência, “faça ver o filme” (Missiroli como referido em Schiavone, 2003).

No seu livro *Num piscar de olhos*, Walter Murch, apresenta-nos uma visão muito peculiar sobre o ato de montar um filme. Nesta obra, Murch reitera uma visão já antes defendida por John Huston, sobre a relação entre o ato de cortar e o ato de piscar os olhos. John Huston defendia que o “... filme é como o pensamento. De todas as artes, é a mais próxima do processo de pensar” (como referido em Murch, 2004, p. 64). O corte funciona no filme tal como um piscar de olhos: economiza o olhar ao eliminar elementos que não precisamos de ver em continuidade, pois já sabemos que existem;

pontua o pensamento, dando início a novas ideias – “Piscar os olhos é algo que auxilia uma separação interna dos pensamentos ...” (Murch, 2004, p. 66), e funciona da mesma forma quando cortamos um plano. Na verdade, quando contamos uma história a alguém fragmentamos uma realidade contínua, fazendo pausas, descrevendo situações ou pessoas, tal qual como o faz a montagem de um filme.

No que toca às funções da montagem, as interpretações podem ser diversas, mas **Vicent Amiel**, no seu livro *Estética da Montagem* (2010), sintetiza três diferentes **tipos de montagem**: a *narrativa* que contribui para contar a história com recurso ao estabelecimento de relações de continuidade espaço-temporal entre as imagens; a *discursiva*, que procura estabelecer relações de sentido através da união de imagens aparentemente desprovidas de correspondência; por fim, a montagem de *correspondências*, que surge com o objetivo de suscitar emoções no espectador. Cada filme pode ser constituído por todos estes tipos de montagem e, por isso, consoante o propósito, elas complementam-se e exercem diversas funções dentro do filme.

De forma geral, a montagem obedece a duas lógicas: a da planificação, seguindo uma lógica de continuidade narrativa, e a colagem, seguindo uma lógica de rutura (Amiel, 2010). Como afirma Vicent Amiel (2010), “... a estética do fragmento não é incompatível com um princípio narrativo: é muitas vezes complementar” (p.51). São muitas vezes utilizados os *inserts* – planos que rompem a continuidade para compor novas ideias e significações, restituindo à montagem o poder de espoletar a reflexão.

Outro aspeto a considerar é a importância da montagem no resultado final do filme. Quando o montador se relaciona com todo o material filmado, as possibilidades de corte e combinação são infinitas; diferentes montadores combinariam de forma distinta os mesmos planos de um filme. Assim se conclui que uma montagem diferente origina um filme diferente.

No entanto, e não querendo estabelecer uma posição absolutamente radical em relação ao valor da montagem no cinema, vale a pena sublinhar a importância de todos os outros fatores que estão envolvidos na concretização de um filme – o argumento, a realização, a estética da imagem ou o tratamento do tempo dentro do enquadramento, uma ideia defendida por André Bazin e reiterada por Andrei Tarkovski na sua obra *Esculpir o Tempo* (1989), ao afirmar: “Não aceito a ideia de que a montagem é o principal elemento formativo do cinema, como os protagonistas do cinema de montagem defendiam” (como referido em Nogueira, 2010, p. 122). De facto, os russos foram os primeiros a entender e trabalhar com as possibilidades artísticas da montagem, e os primeiros a

definir sistematicamente os seus princípios. No entanto, levaram longe demais o seu entusiasmo por ela, considerando a montagem como a única característica importante do cinema (Arnheim, 1989).

II.3. Uma visão histórica do documentário: no mundo e em Portugal

Sob pena de deixar muitos realizadores de fora, tentarei dar uma breve noção geral sobre a evolução histórica do documentário, no mundo e em Portugal.

Muitos consideram que o cinema dos **irmãos Lumière** é um marco para o princípio do documentário. Embora os Lumière não se tenham dado conta, eles abriram caminho para muitas das tipologias e géneros cinematográficos que hoje conhecemos. Filmam o mundo de forma ingénua, sem noção do valor e importância do olhar no cinema. Naquela altura procuravam apenas registar imagens do quotidiano e mostrar a versatilidade da invenção. Esses pequenos filmes de um minuto são o embrião de todo o cinema e não apenas do documentário. O que motivou os Lumière foi apenas a vontade de experimentar a nova máquina, e provar a sua capacidade de representar o real através do movimento. Na altura, os pioneiros do cinema estavam apenas fascinados com a invenção, ainda sem terem quaisquer preocupações documentais.

No entanto, o género documental dominou os primórdios do cinema, sendo *Nanook of the North* (1922), de **Robert Flaherty**, um dos melhores exemplos. Flaherty é considerado o primeiro documentarista da história; com ele surgia uma vontade de perceber o outro, já sem nenhuma inocência no olhar.

Em *Nanook of the North* (1922), Flaherty deixa de lado a lógica da narrativa dos filmes de viagem e começa a dar relevo à própria narrativa do documentário, centrando-a nos seus atores sociais e acontecimentos, em vez de a centrar no viajante, sendo a ordem das imagens diferente da ordem da viagem. Organizou, pela montagem, os eventos da vida de Nanook com base nas estações do ano, num olhar centrado no povo esquimó e nas suas vivências. O tempo é, portanto, uma construção do filme. Todavia, ele tinha uma visão realista do cinema e utilizava o corte apenas para sintetizar o tempo e não para criar novos sentidos.

Flaherty foi inovador principalmente no que diz respeito ao método; viveu muito tempo com os esquimós, percebendo que só conseguiria fazer o filme se estivesse no local, em interação com a comunidade. Percebeu também que o documentário não pode ser contruído *à priori*, e só se constrói

depois de estar muito tempo no local, a obter o *feedback* da comunidade. Esta sua abordagem antropológica estendeu-se à preocupação de preservar as tradições através da imagem.

De certo modo, em *Nanook of the North* (1922), Nanook e a sua família representam toda a comunidade esquimó. Assim, Flaherty inicia uma forma de abordagem que denuncia um gesto caracteristicamente artístico – a abstração. Arriscaria dizer que Flaherty olhou de uma forma mais humana para o povo esquimó, não os vendo como peças do mundo exótico longínquas e estranhas, mas filmando-as de perto, num olhar fascinado pelas formas de subsistência desse povo.

Na União Soviética, nos anos 20, **Dziga Vertov** dava os primeiros passos para o documentarismo. Considerado um dos mais importantes documentaristas da história, Vertov criou uma série de documentários, que tinham como objetivo captar os aspetos e problemas da nova realidade social soviética. A *Kino-Pravda* foram jornais cinematográficos filmados, aludindo ao jornal do partido comunista soviético *Pravda* (palavra russa que significa «verdade»).

Para Vertov (1970), o documentário era o único meio válido do cinema, considerando a ficção um “fenómeno de ordem secundária teatral”. Ele afirma: “Nós, os *Kinoks*, achámos conveniente que se qualifique o cinema autêntico, a cem por cento, um cinema construído sobre uma organização dos materiais documentais fixados pela câmara” (p.29). Embora defendesse a causa socialista, Vertov olhava para o cinema de forma diferente; ao contrário de Eisenstein, Vertov (1970) dizia que “... a *Kino-pravda* não ordena que a vida se desenrole consoante o argumento do escritor, antes observa e regista a vida tal como é, sem pretender tirar conclusões das suas observações” (p. 13), rejeitando qualquer abordagem de manipulação narrativa ou ficcional das imagens.

A sua visão do cinema é conhecida pelo conceito de cine-olho (*Kinoglaz*), caracterizado por Vertov (1970) como aquilo que “o olhar não vê” (p.7) e subentende “... tudo o que pode servir para descobrir e mostrar a verdade” (p. 8). Para Vertov, a câmara vê mais do que o olho humano (uma visão impressionista partilhada por Flaherty) e dá ao homem acesso ao real e à verdade. Vertov via a montagem unicamente como forma de pôr a nu essa verdade, sem a alterar – “O cine-olho é uma cine-decifragem documentário do mundo visível” (Vertov, 1970, p. 17).

Nos anos 20-30, um período tumultuoso marcado pelo interregno entre as duas grandes guerras, abre-se um novo espaço para a produção do documentário. É com a escola documentarista inglesa, nos anos 30, que o documentário se afirma como arte cinematográfica.

Foi **John Grierson** quem primeiro cunhou o termo «documentário», ao caracterizar o “valor documental” do filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty. Grierson caracterizou o documentário como um “tratamento criativo da realidade”, tendo presidido ao movimento britânico do documentarismo durante os anos 30. A sua conceção do documentário estava associada ao seu papel social e político. Para Grierson, o documentário devia abordar os problemas sociais e económicos e tinha a missão de apresentar soluções para esses mesmos problemas, constituindo-se como instrumento de utilidade pública. Grierson encabeçou o movimento para o patrocínio governamental na produção de documentários na Grã-bretanha, assim como fez Dziga Vertov na União Soviética e, mais tarde, nos anos 30, Pare Lorentz nos Estados Unidos da América.

Na história do documentário tem, também, um papel importante o documentarista holandês **Joris Ivens**. O início da sua carreira é marcado por uma experimentação sobre o realismo. Filmes como *Rain* (1929) ou *The Bridge* (1928) são marca dessa experimentação documental e poética, muito apoiada nas formas de montagem russa, no interesse pelo mecanicismo e movimento da imagem (Vertov). De notar que Ivens faz o seu próprio “Estudo dos Movimentos”, que é, aliás, o nome de um dos seus filmes de 1928.

Joris Ivens apresenta-se como documentarista quando se começa a interessar pelos problemas sociais – com *Misère au Borinage* (1933) e *The Spanish Earth* (1937), por exemplo. A influência marxista e o interesse pelos movimentos político-sociais identificam o seu cinema como um cinema militante. É visto como um documentarista nómada, que não viaja por razões de exotismo, mas sim por razões sociais e políticas.

Tanto o filme experimental como o documentário tiveram um importante papel na história da evolução da montagem como arte, pois nesses dois campos cinematográficos havia mais liberdade criativa, uma vez que eram, de uma forma geral, menos controlados pelos circuitos comerciais de cinema.

Durante a Segunda Guerra Mundial o documentário adquire um valor propagandístico importante, utilizado especialmente pela Alemanha nazi, os E.U.A. e a Inglaterra.

Um marco muito importante para a evolução do documentário foi o surgimento de câmaras mais leves e pequenas (anos 60), com imagem e som síncronos, facilitando a mobilidade e rapidez no registo dos acontecimentos. Esta evolução técnica influenciou, e muito, o percurso da história do documentarismo. Até essa altura era difícil gravar o som sem ser em estúdio, pois era preciso recorrer

a maquinaria muito pesada. Surgem, então, os movimentos do cinema-verdade (*cinéma vérité*) em França e do cinema direto (*direct cinema*) nos E.U.A, defendendo a espontaneidade e autenticidade do filme, utilizando cenários e atores do mundo real. Entre muitos outros realizadores, Jean Rouch e Frederick Wiseman são dois nomes que marcam este período histórico.

À facilidade técnica foi-se juntando a diversidade de temas passíveis de abordar, especialmente devido aos climas liberais das sociedades ocidentais nos anos 70. Assim, o documentário foi ganhando novas formas e expandindo-se em todas as direções.

Em Portugal, o cinema e, com ele, o interesse pelo documentário, nasceu pelas mãos de **Aurélio Paz dos Reis**, um fotógrafo amador portuense. Motivado pela vontade de documentar os costumes do povo, movia-o o espírito de repórter fotográfico, mas também o seu olhar político. Aurélio é considerado o primeiro documentarista português ao realizar o filme *Saída do Pessoal da Camisaria Confiança* (1896), apontado como o primeiro filme português.

Desde cedo, o cinema esteve muito associado à vontade de retratar o real e, em particular, os contextos sociais e tradições portuguesas. Dá-se conta de uma vontade de retratar a essência de se ser português. Os primeiros cineastas portugueses filmavam vistas de ruas, praças de Lisboa e Porto, danças regionais, feiras de gado, chegadas de comboio, saídas de fábricas, etc. Tiago Baptista (2008) defende que “Durante décadas, pareceu consensual que o cinema tinha que refletir sobre a identidade portuguesa, sobre a história e a cultura do país (...) O cinema tinha que ser o «espelho da nação», ou não teria razão de existir” (p. 9). No princípio, o conceito de documentário circunscrevia-se, exclusivamente, ao registo do acontecimento, aproximando-se dos filmes de atualidades e reportagens de informação. A falta de estruturas técnicas e artísticas foi, também, um fator que potenciou o registo do real em detrimento da produção do cinema de ficção.

A década de 30 constitui um marco para o cinema nacional e, em particular, para a história do documentário. Mais do que um simples olhar para o real, os filmes começaram a estabelecer uma relação mais próxima com a realidade, comentando-a e interpretando-a de forma concreta, revelando uma intenção artística e um olhar mais humano e social sobre os temas. De notar que Manoel de Oliveira, um dos mais conceituados realizadores portugueses, começou o seu percurso cinematográfico lado a lado com o documentário, sendo *Douro Faina Fluvial* (1931) um dos seus primeiros filmes.

Nos anos 60, os filmes *Os Verdes Anos* (1963) e *Belarmino* (1964) inauguraram o movimento do «cinema novo». Ao contrário dos filmes antecedentes, em que os indivíduos se encontravam relativamente integrados na comunidade, os protagonistas dos filmes de Paulo Rocha e Fernando Lopes são indivíduos que a cidade marginalizou. *Jaime* (1974), de António Reis, é também um marco para a história do documentário em Portugal, sendo um precursor desta linha do cinema.

No período pós-25 de Abril, a prática artística e autoral do «cinema novo» foi, por momentos, interrompida pelas circunstâncias políticas que se transformavam rapidamente. Acompanhando essa transformação, a maioria dos filmes produzidos foram ideológica e militantemente marcados. *Torre Bela* (1975), *As Armas e o Povo* (1975) e *Deus, Pátria, Autoridade* (1976), são apenas alguns dos exemplos. Era preciso acompanhar de perto as circunstâncias históricas, com o “... objetivo de catalisar as transformações sociais e ideológicas necessárias à Revolução” (Baptista, 2008, p. 86). Vieram à superfície temas como a pobreza, o analfabetismo e o quotidiano de trabalho dos portugueses, assim como filmes documentais sobre a revolução de Abril, a reforma agrária ou a guerra colonial. É neste período que o cinema documental volta a adquirir uma importância muito significativa.

Face à desilusão generalizada com os insucessos da revolução, surgem muitos filmes que refletem uma crise identitária em relação ao país, sendo frequentes as histórias de indivíduos desenquadrados da sua família e trabalho, personagens sem norte, exilados, emigrantes, “... num retrato do país feito entre a repulsa, o pessimismo e o mais profundo desgosto” (Baptista, 2008, p. 140).

O cinema português sentia, também, uma vontade de fugir à hegemonia do cinema de entretenimento estrangeiro. Do mesmo modo que se tinha iniciado com o «cinema-novo» durante os anos 60, surge a partir dos anos 80 uma nova vontade de devolver ao país uma ideia mais próxima da realidade, pois as formas predominantes excluía as minorias. Nos anos 90, alguns realizadores concentram-se no retrato do presente e da realidade portuguesa, ancorando-se no seu próprio tempo – temas como a pobreza, o desemprego, a violência doméstica, a toxicodependência ou a imigração são amplamente representados neste período do cinema. Impunha-se perceber quais os problemas reais do país, quem eram afinal os portugueses, qual a sua essência.

A tecnologia digital foi-se aprimorando, permitindo a utilização de câmaras mais pequenas e leves, e suportes de gravação mais baratos. Este contexto tecnológico potenciou ainda mais a produção de documentários, tendo-se registado um *boom* da sua produção, também ele motivado

por uma vontade crescente de olhar de perto a realidade. É a partir desta época que passa a estudar-se o documentário como género autónomo nas escolas de cinema.

Apesar de alguns dos filmes não serem categorizados como documentários, são ficções com fortes bases documentais. É o caso da trilogia de Pedro Costa – *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006) – que retrata o bairro das Fontainhas, visto como um dos bairros problemáticos de Lisboa e habitado maioritariamente por imigrantes cabo-verdianos. Os filmes estão ancorados na realidade, uma vez que os intérpretes são habitantes do bairro e interpretam as suas próprias histórias de vida, embora ficcionadas e dramatizadas para dar lugar ao filme (talvez uma herança do neorrealismo italiano ou até do realismo social do cinema dos irmãos Dardenne).

Lisboetas (2004) é o documentário português mais visto de sempre, sendo exemplar daquele período do cinema. Um cinema preocupado em mostrar ao público uma ideia verdadeira sobre a realidade, interessando-se pelas minorias e pelas novas estruturas sociais do país. *Ruas da Amargura* (2008), de Rui Simões, é um documentário que surge também nesta linha.

II.4. Para uma definição de documentário

“Designa-se por documentário uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras apresentadas como reais e não-fictícias.” (Aumont & Marie, 2009, p. 79).

O documentário é geralmente caracterizado por ser um género cinematográfico, lado a lado com o drama, a comédia, o musical ou o *thriller*. Identifica-se como um género de filme que tem por base elementos do mundo real – imagens, pessoas, acontecimentos – e que tem como principal objetivo refletir sobre um dado aspeto da realidade.

De acordo com a conceção do movimento documentarista britânico, a ideia de documentário é inseparável da ideia de género. O movimento empenha-se em marcar as fronteiras temáticas, narrativas e estéticas que separam o documentário do resto do cinema, mas esta é uma linha de análise que aqui não irei aprofundar.

Num dos seus artigos, Manuela Penafria (2005) defende que “A constituição de qualquer género é (como em Grierson) mais autoritária que libertadora, pois implica que os filmes partilhem características” (p. 189). Na verdade, esta definição baseada no género tem-se mostrado algo

reduzida. Ao longo da história do documentário, foram surgindo novas formas híbridas resultantes de cruzamentos entre ele e a ficção. Assistiu-se, por exemplo, ao surgimento de géneros como a *docuficção* ou o *mockumentary/falso documentário*. Perante a diversidade das formas do documentário, percebemos que é cada vez mais difícil encontrar-lhe uma definição única.

Manuela Penafria, no seu livro *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*, estabelece claramente **três princípios definidores** da identidade do documentário: “... a obrigatoriedade de registar/captar e fazer uso de imagens obtidas *in loco*; a exploração das temáticas a partir de um determinado ponto de vista/abordagem; finalmente, exige-se que todo e qualquer documentarista trate/apresente as imagens e /ou sons do filme com criatividade” (p. 16). Desta análise se concluirá não poder coincidir o surgimento do cinema com o surgimento do filme documental. De facto, os pioneiros do cinema não trabalharam o documentário no seu todo, fizeram apenas um registo de imagens reais, não trabalhando os outros aspetos definidores do cinema documental.

Com o objetivo de definir as fronteiras do documentário de uma forma mais sistemática e abrangente, **Bill Nichols** identificou seis modos de representação, que podem também funcionar como **subgéneros do documentário** – poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo e performático. Estas diferentes formas do documentário caracterizam-se pelos seus diferentes níveis de intervenção e formas de manipulação da realidade. Interessa-me abordar mais em profundidade o documentário observacional e participativo, uma vez que são os que mais se relacionam com o contexto deste estudo.

Titicut Follies (1967), de Frederick Wiseman, é um exemplo excepcional do **documentário observacional**. Os acontecimentos do real são captados de forma espontânea, sem encenações perante a câmara (característico do cinema direto). Wiseman não intervém na ação; leva a câmara para situações tensas e espera que o conflito aconteça, para registar a emotividade e o drama da cena. Neste tipo de documentário não há música fora da *diegese*⁵, nem são aplicados outros efeitos sonoros que não os da própria cena; não existe o recurso de subtítulos explicativos ou reconstruções, nem se recorre ao comentário *voz-off*. As entrevistas são também inexistentes, sendo dada importância à ação real; a relação é diretamente estabelecida entre o espectador e a realidade,

⁵ Diegese: Do grego *diégesis*, «narração», «conto»; realidade própria da narrativa; diz-se que algo é *diegético* quando ocorre dentro da ação narrativa do próprio filme; no cinema, uma música é *diegética* quando faz parte da história.

enquanto o realizador aspira à sua invisibilidade. Embora o seu gesto seja o de tentar eliminar qualquer tipo de filtros de representação, isso nunca é totalmente possível, pois o realizador guia-nos sempre através de uma forma de olhar, nem que seja apenas pela escolha entre os planos que mostra e oculta.

O **documentário participativo** obedece a um conceito oposto ao documentário observacional; Michael Moore e Werner Herzog são realizadores exemplares deste género. Neste caso, é essencial a interação do documentarista com o universo abordado. Aqui, o realizador torna-se um ator social quase como qualquer outro, e tem algum poder para controlar os eventos; a sua presença condiciona a ação e levanta questões que não seriam levantadas sem a sua interveniência, especialmente em situação de entrevista. A “verdade” é encontrada através do encontro entre o realizador e o facto social. Este género de documentário enquadra-se no que Edgar Morin e Jean Rouch definiram como «cinema-verdade», ao proporem um novo tipo de documentário em que os cineastas intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e personagens. A câmara é concebida como instrumento de pesquisa e revelação da verdade dos indivíduos e do mundo (Aumont & Marie, 2009).

Em *Lo and Behold* (2016), por exemplo, Herzog manifesta a sua opinião através das entrevistas e *voz-off* e está presente atrás da câmara dando o seu cunho pessoal e definindo o rumo do filme; ele faz parte da história e não é uma personagem neutra nem invisível. Para além disso, realizador é um catalisador da situação de crise, mediante a sua intervenção e presença na cena. *Harlan County* (1976), vencedor do *Óscar de Melhor Documentário* em 1976, é disso um exemplo emblemático, pois para além de ter havido conflitos entre os homens do capataz e as câmaras durante as filmagens, acredita-se que se o documentário não tivesse sido realizado, os mineiros de carvão não teriam conseguido negociar um contrato.

Todavia, mais importante que procurar uma definição para o documentário é perceber que lugar ele ocupa no cinema (Penafria, 2005).

II.5. Montar um documentário

Da ideia à exibição, longo é o processo de construção de um documentário. A duração do processo varia muito em função da natureza do projeto e das condições para o seu desenvolvimento.

Na RF, por exemplo, um filme demora geralmente entre três e quatro anos a ser concluído, uma vez que os processos de desenvolvimento da ideia, candidaturas e pré-produção são fases demoradas.

Cathrine Kellison distingue **cinco fases de produção** de um produto audiovisual: o desenvolvimento da ideia, a pré-produção, a produção, a pós-produção e a distribuição. A montagem faz parte da fase de pós-produção, juntamente com outros processos como a correção de cor ou a edição do som. Apesar de se seguirem cronologicamente, estas fases não são totalmente estanques, pois é preciso ter sempre em conta as fases anteriores do processo. Na pós-produção, por exemplo, é necessário voltar ao início do processo para rever a ideia do projeto. Por outro lado, a montagem ocupa um papel fundamental não só na fase de pós-produção como também noutras fases do processo de produção de um filme.

De facto, as fases de produção de um documentário não são tão lineares como num filme de ficção, caso em que os custos de produção são comparativamente mais elevados. Na RF, e especialmente no caso dos documentários, as fases entrecruzam-se, não sendo organizadas de uma forma cronológica e linear. A filmagem e a montagem são, muitas vezes, parte do processo de pesquisa, ou seja, muitas vezes é preciso captar imagens já na fase de desenvolvimento, não só para delinear uma ideia mais clara do projeto, como também para poder candidatar os filmes a financiamento. Assim, muitas vezes os processos da pré-produção têm que atuar também durante a fase de desenvolvimento da ideia (obter autorização para filmar num certo local, por exemplo). Como explica Rui Simões numa entrevista: “Hoje em dia já exigem, para financiamento, uma estrutura cada vez mais organizada ...”, o que obriga a uma reestruturação os processos de trabalho, pois “... quase chegamos a fazer o filme primeiro e a receber o dinheiro depois. Querem que apresentemos o filme já feito no papel, para poder ser financiado. Mas um filme não se faz no papel, um filme faz-se com imagens” (Real Ficção, 2017).

Por outro lado, a montagem de um documentário é realizada muitas vezes ao mesmo tempo da rodagem, como forma de economizar tempo, mas principalmente como forma de ir percebendo que imagens poderão faltar ou abrir um espaço para o surgimento de novas ideias, ainda durante o período de rodagem. Geralmente, em projetos de ficção, este cruzamento entre as fases de produção é menos notório, uma vez que, fechado o período de rodagem, se torna muito dispendioso voltar a filmar. Todavia, este cruzamento não é absolutamente específico dos projetos de documentário, podendo acontecer também nos projetos de ficção – quando se monta uma curta-metragem para concorrer ao financiamento de uma longa, por exemplo. De notar que este aspeto não é o mais

preponderante na diferenciação entre o documentário e a ficção. Na verdade, o que mais os distingue é o tipo de relação que cada um deles estabelece com a montagem.

Existem algumas diferenças substanciais entre o processo de montar um documentário e um projeto de ficção. Ao contrário de uma produção de ficção, um documentário comporta muitas variáveis incontroláveis como a iluminação, o som ou até o comportamento das pessoas filmadas. Muitas vezes os acontecimentos ocorrem apenas uma vez, e a equipa de filmagem tem que estar bem preparada, pois é menor o espaço para errar. A imprevisibilidade durante a rodagem de um documentário é maior do que numa produção de ficção e, muitas vezes, a montagem tem que lidar com eventuais problemas que tenham surgido durante a rodagem.

A montagem de documentários exige muita criatividade por parte do montador, pois, com frequência, no documentário não existe um guião predefinido que guie o montador. No documentário, a relação entre o realizador e o montador torna-se ainda mais relevante do que no caso da ficção, uma vez que o montador tem que perceber qual o filme que o realizador quer fazer (muitas vezes sem ter por base um guião escrito), sugerir ideias e ajudar a estruturar o filme. Dependendo do realizador e das suas formas de trabalho, ele pode ter uma ideia mais ou menos definida sobre a estrutura do filme. Porém, por muito planificada que ela seja, a estrutura só é descoberta realmente durante o processo de montagem. Em entrevista, o montador da RF, Francisco Costa, defende a ideia de que montar um filme é como montar um puzzle – “... não há melhor metáfora do que a do puzzle, porque, na montagem está-se a construir algo feito de peças. Mas, enquanto no puzzle já tens a imagem final e tens que construir aquela imagem, o que é fascinante na montagem de um documentário é que tu não fazes a mínima ideia no que é que aquilo vai dar e a imagem só se descobre no final. (...) A imagem já lá estava, numa espécie de virtualidade, e tu vais atrás dela porque o material vai puxando numa determinada direção”. No documentário essa imagem que o realizador tem do filme tem tendência a ser mais abstrata do que no caso da ficção, onde a estrutura já está, à partida, mais ao menos bem definida. No documentário, pelo contrário, é o material filmado que impulsiona a organização e montagem do filme. Montar um documentário é um trabalho em constante desconstrução, e muito raramente a primeira montagem é aquela que perdura, pois existe muita experimentação ao longo do processo.

Não é possível definir tipologias de montagem específicas para o documentário. Os processos de laboração variam muito, dependendo da forma de trabalho do montador e do realizador, bem como das condições e formas de desenvolvimento de cada projeto. No entanto, podemos aqui

sintetizar algumas fases específicas do processo de montagem de um documentário, ainda que elas não se sigam obrigatoriamente por esta ordem: primeiro, o trabalho de pesquisa sobre o tema, visionamento do material (entrevistas, ação, material de arquivo), anotações e organização do material; depois, a transcrição de entrevistas e organização por temas, delineamento de uma primeira estrutura, com recurso a um guião de duas colunas (vídeo e áudio), construção de uma primeira montagem, experimentações, acertos, conversas com o realizador e o produtor, inclusão de animações gráficas, fotografias, documentos históricos, etc., gravação de *voz-off* se existir, incorporação de música e efeitos sonoros, correção de cor, projeções-teste, montagem de um trailer e exportações. Geralmente, a mistura do som e a correção de cor são realizadas por profissionais especializados nessas áreas, em trabalho conjunto com o montador.

Como referi, estas fases não são estanques nem definitivas. O montador da RF, Francisco Costa, por exemplo, trabalha segundo uma técnica própria. Em entrevista, Francisco explica que, geralmente, não estrutura um guião de montagem nem tira uma única “nota no papel”; ao ouvir todas as entrevistas e anotando os temas falados, ele vai organizando a estrutura diretamente na *timeline*, e construindo a linha narrativa com base nos depoimentos e naquilo que as imagens lhe vão sugerindo para o filme.

Embora não tenha desenvolvido um trabalho muito aprofundado no campo da montagem de documentário, a montagem da *promo* do filme *O Construtor* foi o processo mais completo que realizei durante a minha estada na RF. É, portanto, o projeto no qual é possível identificar um maior número das fases de montagem acima referidas. O trabalho de pesquisa sobre o músico Victor Gama foi primordial, assim como as conversas realizadas com o realizador Rui Simões sobre o tema e objetivos do vídeo; seguiu-se o visionamento de todo o material fílmico e a sua organização, a audição das entrevistas, a organização por temas e a construção de um guião de montagem; para conferir um ritmo à montagem, foram utilizadas músicas pertencentes à narrativa (dos concertos de Victor Gama); por fim, houve algum trabalho de nivelação de áudio e correção de cor básica.

Geralmente, o montador de documentário procura estreitar a relação entre o espectador e a realidade, recorrendo à utilização de planos-sequência, às entrevistas ou à edição por evidência, ilustrando com imagens aquilo que é dito (Nichols, 2001). Todavia, os vestígios de mecanismos de montagem característicos da ficção coexistem, impedindo qualquer tipo de categorização rigorosa relativa às formas de montagem de um documentário. Este tópico será abordado mais em profundidade no próximo capítulo.

III. DOCUMENTÁRIO: REAL OU FICÇÃO?

III.1. Especificidades dos documentários Real Ficção

Embora os documentários da RF sejam produzidos por diferentes realizadores e montadores, é possível encontrar uma certa homogeneidade nas formas de abordagem dos filmes; existem, pois, alguns traços comuns nos filmes produzidos pela empresa. De facto, parece haver uma semelhança nos modos de olhar os temas, nas abordagens de realização e nas formas de montagem dos documentários.

Um dos aspetos que melhor define o cinema que se faz na RF é a preocupação com os temas político-sociais e os temas culturais e artísticos. Os filmes nunca se dissociam de uma visão política, embora essa visão não esteja diretamente espelhada nos filmes (sendo rara a utilização de *voz-off*, por exemplo), mas sim nas suas formas de abordagem – escolha dos entrevistados, dos acontecimentos filmados, dos enquadramentos, da música escolhida, etc. Embora o poder de contar a história esteja maioritariamente na mão dos entrevistados, está inevitavelmente presente a forma de olhar do realizador. Nos filmes da RF, mesmo que o tema esteja mais relacionado com o mundo das artes – como em *Ole António Ole* (2013) – e menos politicamente carregado – como em *Quem Vai à Guerra* (2011) –, emerge sempre uma preocupação político-social. Histórias que retratam pessoas ou acontecimentos notáveis do mundo das artes (música, teatro, cinema, escultura, dança, pintura e fotografia) deixam transparecer um olhar político, que valoriza a importância das artes (*Ensaio sobre o Teatro, Ole António Ole, Luz Teimosa* ou *Entre Cenas*), da cultura e das tradições (*Kolá San Jon é Festa di Kau Berdi* ou *Alto Bairro*).

Um dos traços comuns mais importantes do cinema produzido pela RF é a presença de um forte sentido de realismo. Aqui, a montagem tem um papel importante, não só na estruturação de um fio condutor para a história, como na capacidade de conferir realismo ao documentário. Esse realismo é encontrado ao posicionar o documentário num espaço intermédio entre o método observacional e o participativo, na medida em que se observa a realidade de forma espontânea e sem encenações, levando a cabo entrevistas, mas não intervindo no decurso da história de forma demasiado intrusiva e manipuladora.

É recorrente a utilização de entrevistas que dão uma estrutura aos filmes, que se constroem maioritariamente com base nos depoimentos que vão sendo recolhidos – à semelhança do que poderá ter acontecido na montagem do filme *Human* (2015), de Yann Arthus-Bertrand. Para além

disso, denota-se um lado humanista na forma de olhar, ou seja, uma visão focada no ser humano, nos seus rostos e expressões. Neste âmbito, a montagem assume um papel fundamental; as emoções são valorizadas e as pausas e silêncios do discurso também comunicam. Escolher não cortar esses momentos é também uma importante função da montagem (Murch, 2004).

O desejo de verdade começa na forma como é dirigida a entrevista, colocando a pessoa à vontade no seu próprio espaço, perfeitamente integrada no seu mundo, e sem a retirar dele – Victor Gama fala sobre o seu trabalho enquanto faz o café. O método passa também por dar tempo e liberdade de falar aos entrevistados, uma abordagem que reduz o constrangimento do entrevistado e a artificialidade do seu depoimento.

Existem muitas outras marcas do realismo. São comuns as imagens da natureza, das paisagens e do meio envolvente; a utilização de música é sempre muito comedida, sendo utilizada apenas para pontuar momentos da história; a inclusão de fotografias antigas para ilustrar o passado e a memória são também formas de chegar o mais próximo possível da realidade – no filme *A Casa* (2017), alguns elementos das fotografias até ganham movimento!

Interessante notar que o realismo transposto para os documentários da RF poderá estar relacionado com a paixão de Rui Simões pela dança e, em especial, pela dança contemporânea. Em contraste com a dança clássica, o surgimento da dança contemporânea é associado à reivindicação de uma representação da vida real, devolvendo ao corpo o realismo do seu comportamento e movimento. Para além disso, a prática da dança, tal como a prática da montagem, implica um trabalho relacionado com o movimento, o ritmo e a emoção transpostos pelas imagens do corpo e do real.

Esse desejo de realismo é tal que se estende à assunção do mecanismo do cinema. No final do filme *Ole António Ole* (2013), Rui Simões mostra-nos a máquina do cinema a trabalhar, e no final de *Entre cenas* (2015), o olhar apaixonado do realizador João Botelho, quando observa a rodagem do seu filme; da mesma forma, em *Bafatá Filme Clube* (2012), o protagonista pega num negativo de filme (fazendo lembrar *Man with a movie camera*). O gesto é um misto entre o fascínio pelo cinema, a vontade de mostrar o real e, ao mesmo tempo, de lembrar ao espectador que está a ver um filme que, por isso mesmo, não corresponde inteiramente ao real.

III.2. Documentarismo: entre o real e a ficção

“... documentary is not a reproduction of reality, it is a representation of the world we already occupy.” (Nichols, 2001, p. 20).

Quando surgiu, o cinema foi, como a fotografia, uma revelação devido à sua incrível fidelidade para com a realidade; o movimento foi um dos fatores que potenciou essa impressão viva de real. Ao olhar diretamente para a realidade, o documentário é visto como a sua melhor interface com o cinema. De facto, a imagem de acontecimentos, pessoas e testemunhos reais dão ao espectador uma ilusão de estar perante a verdade sobre os factos. Mecanismos como o plano-sequência, a irrupção *in media res* na vida das pessoas ou o caos da realidade dado pela montagem aparentemente desordenada dos acontecimentos, são formas cinematográficas de construir uma marca do real.

Existem duas formas de olhar para o modo como o cinema nos dá acesso à realidade: o paradigma realista (André Bazin e Siegfried Kracauer) e o formativo (Rudolf Arnheim e Béla Balázs). Os autores realistas olham o cinema como espelho da realidade, com a capacidade de a reproduzir objetivamente; o paradigma formativo, pelo contrário, defende que filmar a realidade tal como ela é, não é arte, e o cinema é arte exatamente porque não é cópia do real.

Ao contrário do que se possa pensar, a montagem não trabalha no documentário apenas no sentido de manter uma ligação fiel à realidade – característica dominante da reportagem televisiva. A sua função vai muito para além disso. Numa entrevista, Rui Simões afirma que “Nos documentários também transformamos a imagem para transmitir uma sensação específica ao espectador. Há sempre um irrealismo na imagem” (Real Ficção, 2017). Esse irrealismo é dado, não só pelas escolhas de realização (estabelecimento de enquadramentos e pontos de vista, por exemplo), como pelas escolhas da montagem (organização diferente do tempo e espaço ou a utilização de música não-diegética, por exemplo) que diferem do real.

Sendo que o documentário também é cinema, como toda a arte é uma representação criativa. Montar é um ato de desconstrução da realidade que tem como intuito transmitir algo ao espectador – uma mensagem ou apenas uma emoção. Em último caso, a montagem tem até o poder de construir uma realidade totalmente nova, dependendo do nível de manipulação da realidade do filme.

Esta reflexão leva-nos a constatar que as fronteiras entre o real e a ficção estão, no cinema, muito esbatidas. Existem cruzamentos entre o documental e a ficção nos dois sentidos – documentários com indícios da ficção e filmes ficcionais com valor documental.

As famosas «falsidades de Flaherty» são exemplificativas desta intersecção entre a realidade e a ficção. Em *Nanook of the North* (1922), Flaherty encena reconstruções de acontecimentos que tinha anteriormente presenciado e regista atividades já não praticadas por aquela geração esquimó, mas ainda vivas na sua memória. Apesar disso, tudo era verdade porque tudo resultava da experiência. A “pureza” do documentário nunca existiu. Em *Misère au Borinage* (1933), por exemplo, Joris Ivens pediu que se encenasse uma manifestação que tinha acontecido, mas que ele não tinha tido disponibilidade para presenciar. Semelhante caso ocorreu com o filme *Torre Bela* (1975) – revisitado por José Filipe Costa no filme *Linha Vermelha* (2011) – no qual a presença da câmara influenciou, de alguma forma, o desenrolar dos acontecimentos reais, eles próprios intensificados pelo conflito e dramatismo que Thomas Harlan lhes acrescentou.

Para além do seu poder de manipular em maior ou menos grau a realidade, o documentário foi inundado por métodos característicos da ficção, ou seja, foi beber às técnicas de *story-telling* do cinema clássico (inicialmente concebidas para a ficção), como são a edição paralela, a estrutura narrativa problema-conflito-solução ou as técnicas de continuidade da ação. Para além disso, o documentário, como toda a arte, tem o seu lado subjetivo e simbólico, e procura ir para além do sentido apenas denotativo das imagens – “A exploração do seu lado conotativo é o que de mais importante o documentário imprime nas imagens que utiliza” (Penafria, 1999, p.23). Sendo uma “representação do mundo” (Nichols, 2001), o documentário aproxima-se dos valores da ficção.

Por outro lado, o valor documental não é específico do documentário, mas está presente em todo o cinema. Bill Nichols, no início do seu livro *Introduction to Documentary* (2001), deixa claramente essa ideia expressa: “Every film is a documentary. Even the most whimsical of fictions give evidence of the culture that produced it and reproduces the likenesses of the people who perform within it” (p. 1).

Existem muitos filmes ficcionais com uma qualidade documental – os filmes do neorrealismo italiano dos anos 50 talvez sejam o exemplo máximo. Histórias com bases reais com diferentes níveis de ficcionalização – de *Titanic* (1997) e *Capitães de Abril* (2000), histórias baseadas em factos reais, a *Dois dias, uma noite* (2014) e *São Jorge* (2016), histórias fortemente inspiradas em contextos sociais verídicos. *JFK* (1991), de Oliver Stone, é um dos exemplos mais emblemáticos do casamento perfeito

entre o documental e o ficcional, uma vez que, durante o filme, é muitas vezes impossível distinguir as imagens pertencentes a cada um dos mundos.

Todo o cinema se constrói com bases mais ou menos firmes em elementos da realidade e, como defende Rui Simões numa entrevista, “... não há cinema documental e cinema de ficção, há cinema. (...) Não é por acaso que tenho uma produtora chamada Real Ficção, porque me encontro sempre no meio desta grande luta entre o real e o ficcional” (Real Ficção, 2017). Sobre este assunto, Rui Simões manifesta ainda uma ideia interessante: “A preocupação do documentarista é chegar à ficção – ele quer, a partir da realidade, construir uma ficção, ou uma proximidade de ficção. Há uma espécie de contradição, mas é mesmo assim. O ficcionista (...) quer conquistar o espectador para pensar que é verdade, que é real”. Dois exemplos muito claros e antagónicos são os recentes filmes *A Casa* (2017), de Rui Simões e *Fátima* (2017), de João Canijo. Em *A Casa*, embora o tema retratado seja real, existe uma parte do filme que é representada por atores, num género de reconstituição dos factos e situações reais da Casa dos Estudantes do Império. Pelo contrário, *Fátima*, embora seja representado por atrizes, foi um filme que implicou muito trabalho de pesquisa documental, observação participante nos contextos reais e, para além disso, é filmado como se fosse um documentário, utilizando métodos de filmagem característicos do filme documental; essa aproximação ao falso documentário é um dado interessante na medida em que revela uma vontade de chegar cada vez mais perto do real, ao contrário de *A Casa*, que parece aspirar à ficção.

A reflexão põe em causa todas as categorizações que dividem o cinema entre ficção e documentarismo, levando-nos a olhar o cinema como um todo.

Conclusões

“Acima de tudo amo a montagem. É a coisa mais próxima da ideia de um lugar onde se faz trabalho criativo.” (Kubrick como referido em Schiavone, 2003, p. 3).

Com este relatório de estágio propus-me estudar a evolução história e teórica dos temas da montagem e do documentário, refletir sobre o papel da montagem no cinema e, em especial, no documentário.

Atualmente, somos herdeiros de uma forma fragmentada de olhar o mundo; tudo à nossa volta é construído por peças e pela relação que estabelecem entre si. No cinema, a montagem dos fragmentos fílmicos adquire um papel fundamental no processo audiovisual – o modo como estão ligados os fragmentos e a natureza da sua inter-relação é o que dá forma ao filme.

No que respeita ao documentário, uma das conclusões mais importantes a retirar é que ele nunca está isento de uma forma de olhar – como afirma Bill Nichols (2001), “Documentary flourishes when it gains a voice of its own” (p. 85). Todavia, o que faz um filme documental não é apenas a montagem; atuam de igual forma todos os outros fatores que a antecedem, como o argumento e a realização. Embora o filme não seja construído apenas na mesa de montagem, ela assume um papel preponderante na sua construção final, no estabelecimento de um ponto de vista sobre a realidade, na construção de sentidos e no desencadear de emoções. O poder da montagem amplia-se quando é capaz de modificar a ideia que o espectador tem acerca da realidade. Partindo da experiência de trabalho na Real Ficção, é possível perceber que o montador tem um papel decisivo, tanto no estabelecimento de uma estrutura para o documentário, como na definição da sua “voz própria”.

De facto, no filme documental a montagem tem um papel ainda mais preponderante do que no filme ficcional. A montagem documental implica um trabalho redobrado uma vez que raramente existe um argumento pré-definido que oriente o trabalho do montador. No documentário há mais espaço para a experimentação, uma vez que a montagem é guiada em grande parte pela natureza das imagens; no documentário, a “imagem virtual” inicial que temos do filme é muito mais indefinida do que na ficção, havendo uma procura constante da imagem final do “puzzle” fílmico.

Por outro lado, continuar a falar de documentário e ficção de uma forma muito estanque e dualista deixou de fazer sentido. Em maior ou menor grau, todo o cinema tem uma base documental.

Perante a evolução das formas de fazer cinema, percebemos que estas fronteiras estão indistintas, cruzando-se no amplo espaço que é o cinema.

Um estudo estritamente teórico e formal sobre o tema da montagem não basta, uma vez que este é um campo em que a ação e a experimentação têm um papel fundamental. Talvez por essa razão, um estágio curricular tenha sido a opção mais viável para aprofundar o conhecimento sobre a montagem e o documentário. As técnicas de montagem estudadas não fornecem fórmulas universais para montar os filmes pois, como na dança, só se aprende a montar, montando...! Montar é um trabalho de paciência que implica estar constantemente a tomar decisões, voltar atrás para rever, andar *frame-a-frame* para fazer o melhor corte. Esse trabalho de minúcia pode tornar-se entediante, mas é muitas vezes compensado pelos momentos de «eureka», quando uma sequência, um corte ou uma composição de imagens parecem fazer todo o sentido para o filme. Montar um filme implica um conhecimento das regras de continuidade e um forte sentido de organização, mas também alguma sensibilidade e intuição, algo que não vem nos livros e só pode ser aprendido com a prática.

Bibliografia

Artigos:

Canelas, C. (2010). Os fundamentos históricos e teóricos da montagem cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. *Biblioteca online de Ciências da Comunicação, Lisboa: Instituto Politécnico da Guarda*.

Eisenstein, S. (1970). S.M. Eisenstein: sobre a questão de uma aproximação materialista da forma. *Cahiers du cinéma numéro spécial – Russie années vingt*, Maio-Junho (220–221).

Penafria, M. (2005). O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã, Estética e Tecnologia da Imagem*, 1, 185-195. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>

Ramos, F. P. (2011). A 'Mise-en-scène' do documentário. *Cine Documental*, 4. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf>

Rapazote, J. A. D. O. G. (2007). Territórios Contemporâneos do Documentário (O Cinema Documental em Portugal de 1996 à Actualidade). *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, (2), 149-150.

Revista Universitária do Audiovisual (2010). *O Contraste entre o Formalismo de Eisenstein e o Realismo de Bazin*. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/o-contraste-entre-o-formalismo-de-eisenstein-e-o-realismo-de-bazin/>

Vertov, D. (1970). Dziga Vertov: textos e manifestos. *Cahiers du cinéma numéro spécial – Russie années vingt*, Maio-Junho (220–221).

Livros:

Almeida, M. F. (1990). *Cinema e televisão: princípios básicos*. Lisboa: Edições TV Guia

Amiel, V. (2010). *Estética da Montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia

António, L. (1998). *A memória das Sombras: escritos sobre cinema e audiovisual*. Porto: Campo das Letras.

Arijon, D. (1991). *Grammar of the film language*. Los Angeles: Silman-James Press.

Arnheim, R. (1989). *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70.

Aumont, J. & Marie, M. (2009). *Dicionário teórico e crítico do Cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.

Baptista, T. (2008). *A invenção do cinema português*. Lisboa: Edições Tinta da China.

- Barnouw, E. (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film* (2ª ed.). New York: Oxford University Press.
- Chabrol, C. (2010). *Como fazer um filme* (2ª ed.). Lisboa: D. Quixote.
- Dancyger, K. (2007). *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Elsevier
- Eisenstein, S. (1961). *Reflexões de um cineasta*. Lisboa: Arcádia.
- Francés, M. (2012). *La producción de documentales en la era digital: modalidades, historia y multidifusión*. Madrid: Cátedra.
- Hayward, S. (2000). *Cinema studies: the key concepts* (2ªed.). London; New York: Routledge.
- Kellison, C. (2009). *Producing for TV and new media: a real-world approach for producers* (2ª ed.). Amsterdam; Boston: Elsevier/Focal Press.
- Murch, W. (2004). *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Disponível em: https://oooeditor.files.wordpress.com/2010/07/murch_walter_-_num_piscar_de_o.pdf
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de cinema III: Planificação e Montagem*. Disponível em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manuais_III_planificacao_e_montagem.pdf
- Penafria, M. (1999). *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Rabiger, M. (1998). *Directing the documentary* (3ª ed.). Boston: Focal Press.
- Ribeiro, M. F. (1974). *Subsídios para a História do Documentarismo em Portugal: no presente a imagem do passado*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional – Direcção-Geral da Educação Permanente.
- Schiavone, R. (2003). *Montar um filme*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.

Teses:

- Castilho, N. T. D. (2011). *Falso documentário: montar entre ficção e facto* (Tese de Doutoramento). Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa, Porto.
- Penafria, M. (2005). *O documentarismo do cinema – Uma reflexão sobre o filme documentário* (Tese de Doutoramento). Universidade da Beira Interior – Faculdade de Artes e Letras, Covilhã.
- Soares, S. J. P. (2007). *Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção* (Tese de Doutoramento). Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, Campinas.

Vídeos:

BAFTA Guru. (2013, Setembro 20). *Walter Murch: On Editing* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://youtu.be/WcBpXLNmS3Q>

Departamento de Cinema e Artes dos Media – Universidade Lusófona (2013) *João Braz* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <http://cinemaeartes.ulusofona.pt/pt/lessons/344-joao-braz.html>

Egito, S. (2015, Janeiro 13). *Griffith e a Montagem na Linguagem Cinematográfica* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: https://youtu.be/c_TzhNcxrZ0

Every Frame a Painting. (2016, Maio 12). *How Does an Editor Think and Feel?* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://youtu.be/3Q3eITC01Fg>

Filmmaker IQ. (2014, Fevereiro 12). *The History of Cutting – The Soviet Theory of Montage*. [ficheiro em vídeo]. Disponível em: https://youtu.be/JYedfenQ_Mw

Filmmaker IQ. (2014, Janeiro 20). *The History of Cutting – The Birth of Cinema and Continuity Editing* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://youtu.be/6uahjH2cspk>

Real Ficção (2017). *Entrevista a Rui Simões sobre o Cinema* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://vimeo.com/202016443>

Sites:

Instituto do Cinema e do Audiovisual (2017). *Projetos em Curso*. Disponível em: <http://www.ica-ip.pt/pt/apoios/projetos-em-curso/>

Filmografia

A Casa. Realização: Rui Simões. Argumento: Rui Simões, Artur da Costa. Produção: Real Ficção, 2017. 1 DVD (52 min), PAL, cor.

A Corda. Realização: Alfred Hitchcock. Argumento: Hume Cronyn, Arthur Laurents. Produção: Warner Bros., Transatlantic Pictures, 1948. 1 DVD (80 min), PAL, cor. Título Original: *Rope*.

A Greve. Realização: Sergei M. Eisenstein. Argumento: Grigori Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein, Ilya Kravchunovsky, Valerian Pletnev. Produção: Goskino, Proletkult, 1925. 94 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/uLiNkaUp0AA>>. Acesso em: 23/09/2016. Título original: *Stachka*

Alto Bairro. Realização e Argumento: Rui Simões. Produção: Real Ficção, Filmes do Mundo, 2014. 1 DVD (116 min), PAL, cor e P&B.

As Armas e o Povo. Realização e Produção: Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica, 1975. 77 min, cor e P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/sL4NACJTlBk>>. Acesso em: 30/10/2016.

Bafatá Filme Clube. Realização: Silas Tiny. Produção: Real Ficção, 2012. 1 DVD (78 min), PAL, cor.

Belarmino. Realização e Argumento: Fernando Lopes. Produção: Produções Cunha Telles, 1964. 72 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/XaZHL35RIXs>>. Acesso em: 06/12/2016.

Bom povo português. Realização: Rui Simões. Argumento: Rui Simões, Teresa Sá. 1980. 135 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/T6VDIRkjORA>>. Acesso em: 18/09/2016.

Capitães de Abril. Realização: Maria de Medeiros. Argumento: Maria de Medeiros, Ève Deboise. Produção: Alia Film et al., 2000. 1 DVD (123 min), PAL, cor.

Cenas de Caça. Realização: Rui Simões. Produção: Real Ficção, 1994. 1 DVD (64 min), PAL, cor.

Démolition d'un mur. Realização: Louis Lumière. Produção: Lumière, 1896. 1 min, P&B. Disponível em: <https://youtu.be/PI_Rxa0YFWg>. Acesso em: 08/12/2016.

Deus Pátria Autoridade. Realização: Rui Simões. Argumento: Rui Simões, Rui Paulo da Cruz. Produção: Instituto Português de Cinema, Radiotelevisão Portuguesa, 1976. 110 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/2DprY6X3too>>. Acesso em: 28/09/2016.

Dois dias, uma noite. Realização e Argumento: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne. Produção: Les Films du Fleuve et al., 2014. 1 DVD (95 min), PAL, cor. Título original: *Deux jours, une nuit*.

Douro, Faina Fluvial. Realização, Argumento e Produção: Manoel de Oliveira, 1931. 18 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/lePWloHaxbA>>. Acesso em: 04/10/2016.

Lo and Behold. Realização e Argumento: Werner Herzog. Produção: Saviile Productions, 2016. 1 DVD (98 min), PAL, cor.

Ensaio sobre o Teatro. Realização e Argumento: Rui Simões. Produção: Real Ficção, 2006. 1 DVD (90 min), PAL, cor.

Entre Cenas. Realização: Rui Simões. Produção: Real Ficção, 2014. 1 DVD (57 min), PAL, cor.

Fátima. Realização e Argumento: João Canijo. Produção: Les Films de l'Après-Midi, Midas Filmes, 2017. 1 DVD (150 min), PAL, cor.

Guerra ou paz. Realização: Rui Simões. Produção: Real Ficção, 2012. 1 DVD (97 min), PAL, cor.

Harlan County. Realização: Barbara Kopple. Produção: Cabin Creek, 1976. 103 min, cor e P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/CsNtc7Uxspw>>. Acesso em: 11/12/2016.

Humanos. Realização: Yann Arthus-Bertrand. Produção: GoodPlanet Foundation, Humankind Production, 2015. 190 min, cor. Disponível em: <<https://youtu.be/TnGEclg2hjg>>. Acesso em: 03/05/2017. Título Original: *Human*.

Intolerance. Realização: D.W. Griffith. Argumento: D.W. Griffith, Anita Loos. Produção: Triangle Film Corporation, Wark Producing, 1916. 210 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/vgylj-1tzBQ>>. Acesso em: 08/01/2017.

Jaime. Realização: António Reis. Produção: Centro Português de Cinema, 1974. 35 min, cor. Disponível em: <<https://youtu.be/OZTOSx85DHM>>. Acesso em: 04/02/2017.

JFK. Realização: Oliver Stone. Argumento: Oliver Stone, Zachary Sklar. Produção: Warner Bros. et al., 1991. 1 DVD (189 min), PAL, cor e P&B.

Juventude em Marcha. Realização e Argumento: Pedro Costa. Produção: Ventura Film et al., 2006. 1 DVD (156 min), PAL, cor.

Kolá San Jon é Festa di Kau Berdi. Realização e Argumento: Rui Simões. Produção: Real Ficção, 2011. 1 DVD (60 min), PAL, cor.

Life of an American Fireman. Realização e Argumento: Edwin S. Porter. Produção: Edison Manufacturing Company, 1903. 6 min, P&B. Disponível em: <https://youtu.be/6ym7-QW_GWo>. Acesso em: 15/11/2016.

Linha Vermelha. Realização e Argumento: Luís Filipe Costa. Produção: Terratrema, 2011. 1 DVD (80 min), PAL, cor.

Lisboetas. Realização e Argumento: Sérgio Tréfaut. Produção: Faux - Edições e Audiovisuais, 2004. 1 DVD (105 min), PAL, cor.

Luz Teimosa. Realização: Luís Alves de Matos. Argumento: Pedro Aguilar. Produção: Real Ficção, 2010. 1 DVD (75 min), PAL, cor e P&B.

Man with a movie camera. Realização e Argumento: Dziga Vertov. Produção: VUFKU, 1929. 68 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/cGYZ5847Fil>>. Acesso em: 15/10/2016. Título Original: *Chelovek s kinoapparatom*.

Misère au Borinage. Realização e Argumento: Joris Ivens, Henri Storck. 1933. 36 min, P&B. Disponível em: <https://youtu.be/v1feCFWK_wl>. Acesso em: 10/05/2017.

Moana. Realização e Argumento: Robert J. Flaherty. Produção: Famous Players-Lasky Corporation, 1926. 1 DVD (77 min), PAL, P&B.

Modern Times. Realização e Argumento: Charlie Chaplin. Produção: Charles Chaplin Productions, 1936. 87 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/HAPilyrEzC4>>. Acesso em: 06/11/2016.

Nanook of the North. Realização e Argumento: Robert J. Flaherty. Produção: Les Frères Revillon, Pathé Exchange, 1922. 78 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/m4kOlzMqso0>>. Acesso em: 13/12/2016.

No Quarto da Vanda. Realização e Argumento: Pedro Costa. Produção: Contracosta Produções et al., 2000. 1 DVD (160 min), PAL, cor.

O Couraçado Potemkin. Realização: Sergei M. Eisenstein. Argumento: Nina Agadzhanova. Produção: Goskino, Mosfilm, 1925. 75 min, P&B. Disponível em: <https://youtu.be/3U_SsH9RI2E>. Acesso em: 13/10/2016. Título Original: *Bronenosets Potyomkin*

Ole António Ole. Realização e Argumento: Rui Simões. Produção: Real Ficção, 2013. 1 DVD (77 min), PAL, cor.

Os Verdes Anos. Realização e Argumento: Paulo Rocha. Produção: Produções Cunha Telles, 1963. 1 DVD (91 min), PAL, P&B.

Ossos. Realização e Argumento: Pedro Costa. Produção: Madragoa Filmes et al., 1997. 1 DVD (94 min), PAL, cor.

Quem Vai à Guerra. Realização e Argumento: Marta Pessoa. Produção: Real Ficção, 2011. 1 DVD (130 min), PAL, cor e P&B.

Rain. Realização e Argumento: Joris Ivens. Produção: Capi-Holland, 1929. 14 min, P&B. Disponível em: <<https://vimeo.com/avantgardecinema/regen>>. Acesso em: 23/11/2016. Título Original: *Regen*.

Ruas da Amargura. Realização e Argumento: Rui Simões. Produção: Real Ficção, 2008. 1 DVD (108 min), PAL, cor.

Saída do Pessoal da Camisaria Confiança. Realização: Aurélio da Paz dos Reis. 1896. 1 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/3G34fwlqqD4>>. Acesso em: 05/05/2017.

São Jorge. Realização: Marco Martins. Argumento: Ricardo Adolfo, Marco Martins. Produção: Filmes do Tejo, Les Films de l'Après-Midi, 2016. 1 DVD (112 min), PAL, cor.

The Birth of a Nation. Realização e Argumento: D.W. Griffith. Produção: David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation, 1915. 194 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/l3kmVgQHIEY>>. Acesso em: 05/09/2016.

The Bridge. Realização e Argumento: Joris Ivens. Produção: Capi-Holland, 1928. 15 min, P&B. Disponível em: <<https://vimeo.com/avantgardecinema/debrug>>. Acesso em: 05/10/2016. Título Original: *De Brug*

The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing. Realização: Wendy Apple. Argumento: Mark Jonathan Harris. Produção: A.C.E., British Broadcasting Corporation (BBC), NHK Enterprises, TCEP Inc., 2004. 98 min, cor. Disponível em: <<https://youtu.be/U76MBDKQe8s>>. Acesso em: 03/05/2017.

The Great Train Robbery. Realização: Edwin S. Porter. Argumento: Scott Marble. Produção: Edison Manufacturing Company, 1903. 11 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/ZCWKh14Mvzg>>. Acesso em: 05/10/2016.

The Lonely Villa. Realização: D.W. Griffith. Argumento: Charles Foley, André de Lorde, Mack Sennett. Produção: Biograph Company, 1909. 8 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/75rBS0tu9kc>>. Acesso em: 18/11/2016.

The Spanish Earth. Realização e Argumento: Joris Ivens. Produção: Contemporary Historians Inc., 1937. 52 min, P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/MT8q6VAyTi8>>. Acesso em: 23/11/2016.

Titanic. Realização e Argumento: James Cameron. Produção: Twentieth Century Fox Film Corporation, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment, 1997. 1 DVD (194 min), PAL, cor.

Titicut Follies. Realização, Argumento e Produção: Frederick Wiseman, 1967. 1 DVD (84 min), PAL, P&B.

Torre Bela. Realização e Argumento: Thomas Harlan. Produção: Films Albatros, Società Cinematografica Italiana di Torre Bela, 1975. 80 min, cor e P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/L6OiWT38gvk>>. Acesso em: 10/05/2017.

ANEXO I

Guiões para entrevistas e respostas transcritas

Perguntas a *Jacinta Barros* sobre o funcionamento da Real Ficção e projetos

Há quanto tempo trabalha na RF? E o que acha que mudou no meio audiovisual, desde que trabalha aqui? Que dificuldades e novos desafios surgiram?

Trabalho na Real Ficção desde 1994, mas desempenhei outras funções para além da produção. Nessa altura não havia tantas produtoras focadas na área do documentário como há agora. Desde essa altura, o interesse pelo documentário foi crescente, e aumentaram as candidaturas aos programas de apoio do ICA, a quantidade e variedade de apoios, assim como a concorrência entre produtoras e realizadores. Por outro lado, havia também uma distinção muito rígida entre os realizadores/produtores de ficção e documentário. Hoje, já não há tanto essa distinção.

Como é que a RF obtém financiamento para a sua atividade? A que entidades recorrem?

Os apoios financeiros dependem da natureza do projeto, e cada caso é um caso. O Instituto do Cinema e do Audiovisual, a Fundação Gulbenkian e o Programa MEDIA (União Europeia) são algumas das fontes de financiamento para os nossos filmes. Muitas vezes, temos parceiros locais – por exemplo, nos filmes *A Casa*, *Alto Bairro* e *Lisboa Domiciliária* tivemos o apoio da Câmara Municipal de Lisboa.

Quais os países e produtoras com os quais desenvolvem mais parcerias/coproduções?

Depende do projeto, do tema e dos locais escolhidos, mas geralmente fazemos mais parcerias com os PALOP, como Cabo Verde, Angola e Moçambique.

Em quantos projetos estão a trabalhar agora?

Neste momento temos cerca de 25 projetos em mãos, todos em fases distintas de produção – escrita e desenvolvimento, rodagem, distribuição, inscrição em festivais, etc.

Quanto tempo demora, em média, a produção de um filme, desde o desenvolvimento da ideia à sua exibição?

O filme *A Casa*, por exemplo, levou 3 anos, entre desenvolvimento da ideia, escrita, documentação, inscrição em concursos, rodagem, montagem e exibição. Mas esse é o tempo mínimo, uma vez que é costume que o processo demore mais tempo.

Perguntas a *Rui Simões* sobre a Real Ficção, o documentário e a montagem

Fale-me um pouco sobre a forma como vê a montagem no processo audiovisual? Qual é, para si, a sua importância durante o processo de produção do filme?

A montagem é fundamental em qualquer trabalho, seja um filme ou a construção de um edifício. A montagem é a finalização, é a construção daquilo que vai ser perceptível em termos organizados. A montagem, no cinema concretamente, é a última fase da construção no processo cinematográfico. É aquela em que o realizador fecha o filme, estando de acordo com ele. Portanto, enquanto o filme não estiver do agrado do realizador, o filme não é fechado. Esse final do processo, por muito que o processo anterior, como a rodagem e a preparação, tenha sido feito, ele só ganha sentido no final, na montagem. Muitas das vezes nos filmes, no caso do documentário muito mais do que no caso da ficção, os filmes não estão construídos à partida na escrita do guião. É na montagem que se descobre a força das histórias que ali estão, das narrativas, das imagens e dos sons.

Por isso é que eu gosto muito do documentário, porque justamente só no final de tudo é que se percebe que história é que temos. Muitas das vezes nós não sabemos muito bem o que é que temos quando andamos a filmar, porque não é visível, não é muito claro e, na montagem final começa a tornar-se muito evidente, mas, ao mesmo tempo, muito diferente daquilo que tínhamos pensado no início. Por isso, montagem é absolutamente decisiva. Eu sou particularmente “doente” com a montagem, sempre fui. Montagem é para mim uma coisa de tal maneira essencial que, nos meus primeiros filmes, eu dirigia o montador quase plano por plano, algo que eu abandonei completamente – acho ridículo e não me interessa. Eu procuro trabalhar com pessoas que me conhecem e sabem o que eu quero. Por isso, hoje em dia eu confio muito nos montadores.

Aqui há duas fases: a montagem no sentido tradicional que é plano após plano, e há a montagem no sentido da realização, ou seja, que história estamos a contar e como é que a estamos a contar – um trabalho mais de conceção, de pensar e organizar. Não é propriamente na montagem que se define essa estrutura, mas ela ajuda-nos a perceber se a estrutura que tínhamos definido estava certa ou se temos que a alterar.

Como é/deve ser a relação entre o realizador e o montador?

Eu dou muita liberdade aos montadores. Aliás, eu dou liberdade a toda a equipa porque acho que beneficio da criatividade dos outros para juntar à minha, e muitas vezes sou surpreendido. Esta prática agrada-me e tenho tido bons resultados com isso. Na montagem também – é evidente que o meu contato é frequente com o que está a ser feito. Mas como eu trabalho com um mesmo montador há 20 anos, que é o caso do Xico (Francisco Costa), é evidente que ele sabe exatamente o que é que eu quero, quase não preciso de lhe dizer nada. Se lhe der o material ele monta o filme como eu quero.

Acha que a liberdade que dá ao montador tem a ver um pouco com a sua experiência?

Sim, claro. Eu sou produtor também e vejo os jovens realizadores que passam por aqui e são muito impacientes com a montagem, não deixam os montadores fazer o seu trabalho e fazem mal porque muitas das vezes prejudicam os seus próprios filmes. Os jovens realizadores não têm, se calhar, essa confiança em si próprios, e impõem demasiado por vezes. A princípio eu era muito

exigente ao nível da montagem, mas também é preciso ver que com a película o processo era muito diferente, tínhamos que correr menos riscos e não falhar o corte. O olhar da montagem em película é um olhar muito certo. Hoje, com o digital, esse processo é muito mais simples.

Eu não pressiono os montadores, mas se não gosto de alguma coisa, digo. É um pouco assim que eu funciono, e funciono com vários montadores, nunca tive problemas com nenhum. Mesmo com estagiários – dou-lhes liberdade também a eles porque gosto das surpresas, do que me aparece de novo que não é aquilo que eu tinha pensado à partida. Não me importa nada esse desafio, porque no fundo o que eu gosto no cinema é ver uma coisa de novo que não sabia que existia.

As fases de produção de um documentário não são tão lineares como na produção de um filme de ficção e as fases entrecruzam-se. Fale-me um pouco sobre este aspeto.

A ficção é um objeto construído à partida, completamente desenhado. Tem guião e quando chegas ao *platô* para filmar, filmas aquilo, não filmas mais nada. Quando vai para o montador, ele alinha os planos com base no alinhamento. No documentário não há alinhamento nenhum porque não há essa ordem, ela é arbitrária – faz-se uma construção da narrativa a partir do material existente. Por exemplo, no filme *A Casa*, eu sabia que tinha que contar a história da Casa dos Estudantes do Império e decidi que uma parte era feita com ficção. Eu sabia que tinha que construir aquela ficção, que foi baseada no livro do Pepetela, *A Geração da Utopia*, mas, por outro lado, eu tinha que chegar àquela casa com os documentos de testemunhas autênticas. Aí é mais complicado porque são duas linguagens que têm que se cruzar. Nós fizemos a parte documental primeiro e depois complementámos com a parte ficcional. Mas depois, ainda sentimos necessidade de voltar ao documental e entrevistar mais alguém.

O documentário é uma coisa que se vai fazendo, que se vai construindo e não tem propriamente fases muito definidas, ao passo que a ficção tem. Depois de teres desmontado uma equipa de ficção, não podes voltar a montar porque tem custos assustadores. Um documentário custa nem 10% de uma ficção.

Porquê a tendência para a produção de filmes documentais?

Eu não faço ficção porque não me dão essa possibilidade, não é que eu não queira. Há quase 40 anos que vou a concursos de ficção. Depois do *Bom Povo Português* comecei a propor projetos de ficção – o primeiro que propus foi um projeto de adaptação para cinema de *La Reine Morte* de Henry de Montherlant. Deste aí, nunca parei de ir a concursos, mas ainda hoje estou nos concursos das primeiras obras, ao fim destes anos todos!

Esta distinção entre a ficção e do documentário demonstra muita ignorância por parte de quem analisa os projetos. Porque a diferença entre a ficção e o documentário, na realidade, não existe. Cinema é cinema. A preocupação do documentarista é chegar à ficção – ele quer, a partir da realidade, construir uma ficção, ou uma proximidade de ficção. Há uma espécie de contradição, mas é mesmo assim. O ficcionista, o que faz a ficção, quer conquistar o espectador para pensar que é verdade, que é real. Há aqui um misto de interesses de parte a parte.

Sente vontade de fazer mais ficção?

Claro. Tenho imensos projetos de ficção. Sinto imensa pena de não fazer ficção e não é apenas pelos orçamentos maiores, é porque tenho pena de estar desligado dos atores, tenho pena de não me terem permitido conhecer o mundo da representação. Tenho pena que me tenham amputado essa parte; é uma parte que podia ter sido vivida e não foi.

O que mudou na produção cinematográfica desde os anos 70?

Mudou muito. O facto de aparecer a eletrónica e o vídeo, logo ali há uma transformação radical na forma de trabalhar, conceber os projetos, na formação das equipas e da própria montagem. Com o digital os processos de montagem facilitaram-se muito. Portanto, as coisas mudaram muito.

Há algum realizador com quem se identifique mais, ou que influenciou de alguma maneira o seu trabalho enquanto realizador?

Joris Ivens foi meu professor na Bélgica e, portanto, tenho um carinho especial por ele, porque me fez ver coisas, acompanhei os seus filmes e a sua vida, mas também tenho carinho por muito realizadores que nem têm muito a ver com o documentário. Parece estranho, mas eu adoro o *Salomé* (1972) do Carmelo Bene. Ele é um cineasta experimental, completamente louco e alucinado, que não tem nada a ver com aquilo que eu faço, mas é alguém que sempre me influenciou no sentido de que eu gosto daquilo que ele faz, sempre gostei. Mas eu acho que o grande cineasta que está sempre presente, embora possa não fazer nada que tenha a ver com ele, é o Dziga Vertov, porque é a pessoa que mais mexeu no cinema em todos os sentidos, e no cinema documental em particular. Acho que ninguém foi mais longe.

Depois, eu estou um bocadinho condicionado também, muitas das vezes, pelas temáticas de que sou sensível. As temáticas políticas e sociais limitam um pouco certo tipo de experimentalismo, porque me obrigam a ser muito claro. Mas também não deixo de experimentar coisas, quando tenho oportunidade. Mas os temas têm marcado muito o meu cinema. Sinto isso até hoje – estou a fazer um filme que parece um filme militante, é incrível! Por muito que eu queira não consigo fugir a esse tipo de problemáticas. Se fizesse ficção acho que iria acontecer a mesma coisa.

Perguntas a *Francisco Costa* sobre a Real Ficção, o documentário e a montagem

O que há de característico nas formas de trabalho da RF e, em específico, no que toca ao seu trabalho de montagem?

Uma vez que eu trabalho com o Rui (Simões) desde 1998, quando começámos a trabalhar juntos na Expo, nós rapidamente desenvolvemos uma relação realizador-montador de confiança, no sentido em que ele sabe que, deixando-me à vontade com o material original, eu também sei o que é que ele procura e vou ao encontro das suas necessidades. Eu sei mais ao menos o que é que ele quer, falamos um bocadinho antes, ele expõe-me as ideias e diz-me o que é que pretende com o filme. Eu depois tento ir ao encontro da vontade dele, mas, ao mesmo tempo, ao encontro da

vontade do próprio material, porque o que é fascinante na montagem de um documentário, que não acontece na ficção, é que no documentário não tens o resultado final ao teu dispor, tu vais ter que o descobrir. E embora o Rui já tenha uma ideia do que é que pretende, essa ideia que não está ainda construída – ela existe na cabeça do Rui mas ainda não existe como filme. O material pode-nos dar respostas diferentes que aquelas que se procuravam inicialmente. Como há essa relação de confiança e trabalho mútuo de muitos anos, só no fim do processo é que conversamos.

Normalmente limpo o material todo, vejo as entrevistas todas, faço as minhas anotações e depois um primeiro alinhamento. São as entrevistas que conduzem a narrativa, porque são elas que nos dão o conteúdo. É a partir do conteúdo das entrevistas que, depois de vistas e analisadas, eu vou à procura de uma maneira de as relacionar entre si. O que é interessante na montagem de um documentário onde há depoimentos é que é como se estivemos numa mesa redonda, onde as pessoas estão a debater um tema, com a vantagem de não estão frente a frente. Quando uma pessoa está com outra a debater um tema, essa pessoa está sempre na defensiva, fica demasiado agarrada à sua própria ideia e às vezes não está tão disposta como está numa entrevista, em que está livre dessa censura, desse confronto, e mais disposta a dizer aquilo que realmente acha sobre o tema. Esse confronto existe e é criado na montagem. À medida que se vão interligando as entrevistas, vai-se criando uma voz de grupo, que diz algo muito superior à soma das partes.

Quais as fases específicas da fase de pós-produção de um documentário?

Aquilo que conduz a estrutura e o conteúdo do documentário são os depoimentos, normalmente. Aqui, na Real Ficção, o Rui trabalha no sentido de evitar a utilização de uma voz-off, precisamente porque a voz-off já conduz numa determinada direção, já faz uma síntese da informação. O entrevistado não faz síntese nenhuma, ela é feita pela relação entre as entrevistas.

A primeira fase é ver as entrevistas todas do princípio ao fim, e fazer anotações sobre o que é dito em cada momento. Vejo as entrevistas na íntegra e inicialmente tento entender qual a entrevista que faz um resumo melhor da história. Foi o caso da *A Casa*, em que tinha um entrevistado que contava a história com muita precisão, e decidi que aquele depoimento seria o meu fio condutor. Depois das anotações, ponho a entrevista na *timeline* e começo a cortar hesitações – é um primeiro alinhamento. Com esta primeira entrevista começo aqui a delinear a estrutura do filme. Vejo uma segunda entrevista, tiro notas e vou começando a encaixar essa entrevista na outra, organizando por temas.

Normalmente não chego sequer a tirar uma nota no papel, só quando há prazos apertados. Normalmente é tudo feito na montagem, tudo descoberto ali, porque tenho uma ferramenta muito útil que me permite ir anotando no sítio certo aquilo que é dito (ferramenta *Favorites* no Final Cut). Aquilo que parece ser um trabalho chato e demorado, vai ser extremamente útil mais à frente, para conseguir encontrar o material de que preciso. Essa ferramenta é muito útil porque quando escreves isso ajuda-te a memorizar. Por outro lado, há medida que vou construindo isto, vou rejeitando material. Porque, no fundo, aquilo que me serviu de alicerce foram as entrevistas, mas elas, a certa altura vão deixar de servir – às vezes encontramos uma imagem que nos “diz” aquilo que é dito na entrevista e, nesse caso, opta-se por retirar a entrevista. Como produto audiovisual, melhor é quando podemos mostrar em vez de dizer. Por isso, essa parte da entrevista apenas serviu para localizar aquele momento, aquele tema no filme.

Os entrevistados vão-se completando uns aos outros porque o tema é o mesmo e as perguntas já são dirigidas nesse sentido. Onde se faz sentir muito isto é, por exemplo, nas campanhas

eleitorais, que por acaso também já fiz aqui na Real Ficção, onde se tem uma sensação de grupo muito forte.

Depois deste processo, vou à procura de tudo o que é material que ilustre os temas que estão a ser abordados (arquivo, material original, animações, grafismo, etc.), colocando por cima das entrevistas as imagens que remetem para àquilo que é falado naquele momento. Só depois disto estar feito é que eu começo a introduzir a música e a abrir o filme no sentido de lhe dar um ritmo. Nesta altura comesas a perceber que há momentos em que tens que dar uma determinada pausa porque se chegou a uma pequena conclusão e é preciso um momento de respiração e reflexão – colocas uma sequencia musical com uma série de imagens... Ou queres introduzir uma nova sequência e mostras a localização da próxima pessoa a ser entrevistada. Nesta altura comesas a construir o filme, não apenas como meio informativo, mas passa a ter um ritmo e a ganhar a sua personalidade.

Normalmente, é o Francisco quem escolhe a música para o filme?

As músicas escolhidas por vezes já existem. Outras vezes, utilizo músicas como referência, o que é recorrente no cinema – *2001 Odisseia no Espaço* é um exemplo paradigmático pois Kubrick usou a música clássica como referência, mas, depois, já não se conseguiu afastar dela e a música que tinha sido propositadamente composta para o filme ficou de parte.

A música dá-te um ritmo que as imagens por si às vezes não nos conseguem dar. Por vezes precisas de criar determinada emoção e isso torna-se possível através da música. Então, quando não tenho ainda as músicas escolhidas, vou buscar músicas que eu gosto e acho adequadas, e uso-as como referência para determinadas sequências, até ao momento em que chega o músico e começa a compor. Acontece muitas vezes que a música funciona tão bem que acaba por ficar no filme (foi o caso de *Ruas da Amargura*). Há alguns casos também em que a música é tocada no próprio sítio, como aconteceu no *Entre Cenas*, por exemplo.

Fale-me um pouco sobre o processo de sonorização do filme.

O áudio é essencial na construção de um filme. Um dos aspetos mais importantes num filme é o volume da música que se sobrepõe a uma entrevista. Se a música estiver muito baixinha, não tem efeito nenhum, se estiver muito alta começa a perturbar, e há um ponto certo de volume onde tem que estar a música. E às vezes uma música que parecia não funcionar, às vezes o que se passa é que não estava com o volume certo. E essas decisões são tomadas pelo montador e defendidas nas misturas. A mistura de áudio é, depois, feita por um técnico especializado. Nos Óscares, há dois prémios para o som: a montagem de som e mistura de som. A montagem compreende a sonoplastia, mas também define, por exemplo, quando é que a música deve entrar e sobrepor-se à entrevista para antecipar outro momento. Essa primeira mistura é uma referência para o técnico da mistura, que trabalha sobre estas bases, podendo sugerir alterações.

Como se processam as projeções-teste e quem assiste?

Normalmente sou eu e o Rui. Mas, por exemplo, no caso do filme *Os Meus espelhos*, veio uma psicóloga ver o filme. Muitas vezes a pessoa que vem fazer as misturas de áudio também vem ver, porque também é bom ir tendo feedback de algumas pessoas de fora, que tenham o olhar fresco. Essa fase é fundamental.

As fases de produção de um documentário são tão lineares como na produção de um filme de ficção. A montagem, por exemplo, tem um papel relevante em várias fases do trabalho. Fale-me um pouco sobre este aspeto.

Esse cruzamento das várias fases existe tanto no documentário como na ficção. Para o filme *Whiplash*, por exemplo, foi feita uma curta metragem para se conseguir financiamento para a longa. Não é algo que distinga um género do outro. O que distingue mais os dois géneros é precisamente a relação que têm com a montagem. Enquanto na ficção segues um guião (embora existam coisas que podem sair ou mudar de sítio), isso acontece com muito menos frequência do que num documentário – na ficção, o que se trabalha na montagem é sobretudo o ritmo e a escolha do melhor *take* para cada momento. Mas em termos de estrutura, no filme de ficção ela já está previamente definida, enquanto que no documentário isso não acontece – a estrutura é descoberta na montagem.

Sente-se um pouco como um segundo realizador?

Não, porque isso é ser montador. O realizador está a trabalhar comigo, mas eu tenho uma responsabilidade muito grande na descoberta da estrutura e essa é a função de um montador de documentário.

Os realizadores têm formas de trabalho muito distintas. Já cheguei a trabalhar com realizadores que estão ao meu lado e eu tenho que justificar cada corte, o que é muito cansativo e nada produtivo. Há um outro aspeto muito engraçado que é a relação de distanciamento que tens com o material. O realizador esteve nas rodagens, sabe o que é que aquilo custou, esteve debaixo de sol, de chuva, com problemas de produção, e eu não passei por nada disso. Se algum plano ou sequência para mim não resultam para o filme, não tenho problema nenhum em retirá-los. Portanto, esse primeiro distanciamento é muito importante. Mas depois sou eu que começo a ficar viciado, porque já vi o filme tantas vezes, conheço aquilo ao pormenor, mas por vezes há determinadas coisas que não estão bem explicadas. E aqui entra o papel do realizador e por vezes alguém de fora para se perceber como é que público vai perceber o filme.

Há várias camadas de perceção num filme. Tens a primeira que é aquilo que toda a gente tem que entender e depois tens uma série de subcamadas que também são importantes, mas não têm de ser tão explícitas quanto isso uma vez que o espectador tem que sentir que há ali algum mistério. É como conheceres alguém e essa pessoa contar-te logo a história toda da sua vida. Há coisas que se subentendem, ficam no ar e criam uma vontade de ficar a pensar no filme ou mesmo revê-lo. Um dos exemplos que posso dar é do filme *A Casa*, onde aparece o Pepetela a escrever, mas isso não é obvio e nem toda a gente com quem falo percebeu. Mas se uma ou duas pessoas me dizem que perceberam que aquela personagem era o Pepetela, eu fico descansado porque já não preciso de tornar aquilo mais explícito. O fascinante neste trabalho é isso – muitas vezes tem a ver com a forma como as coisas são mostradas, mas também com o momento em que é mostrado.

Qual a diferença entre montador e editor?

A palavra montagem vem do francês *montage* e edição vem do inglês *editing*. Começou-se a dizer que montagem é cinema e edição é televisão porque o cinema francês sempre teve aquele estatuto de arte enquanto o americano é mais *mainstream*. Já ouvi dizer que a edição tem mais a ver com o alinhamento e a montagem com a outra parte, mas no fundo não há muita diferença.

Quanto tempo demora a montagem de um documentário?

A *Casa* por exemplo, foram 3 meses, uma média normal para um filme de uma hora. Eu aqui, com a Real Ficção, acordei trabalhar 6 horas por dia em vez das 8 que é o habitual. 6 horas para mim é o ideal porque saio daqui com vontade de mais, e se eu sair daqui com vontade de amanhã vir trabalhar é a melhor coisa que pode haver. Não é que eu passasse a gostar menos daquilo que faço, mas há um limite de concentração e 3 horas de manhã e 3 horas à tarde para mim é o ideal. Embora já tenha feito trabalhos durante 20h por dia, porque tinha um limite de entrega. Mas quando estás sobre pressão entra outra coisa, que é a adrenalina.

Como é trabalhar com o Rui Simões?

Gosto muito, precisamente por causa desta dinâmica que temos. A vantagem com o Rui é que ele gosta de descobrir os filmes na montagem, e para mim não há melhor. Dá-me gosto a mim porque vou descobrindo o puzzle. É engraçada esta comparação da montagem com o puzzle. Curiosamente, o meu pai gostava muito de montar puzzles e habituou-me desde miúdo. E, de facto, não há melhor metáfora do que a do puzzle, porque, na montagem está-se a construir algo feito de peças. Mas, enquanto no puzzle já tens a imagem final e tens que construir aquela imagem, o que é fascinante na montagem de um documentário é que tu não fazes a mínima ideia no que é que aquilo vai dar e a imagem só se descobre no final. Apesar de saberes que o filme pode ter infinitas abordagens, mas quando olhas no final, não consegues imaginar aquilo montado de outra forma. A imagem já lá estava, numa espécie de virtualidade, e tu vais atrás dela porque o material vai puxando numa determinada direção. No fundo é como se aquilo já estivesse lá e tu só vais descobrir.

Qual foi o filme que, até hoje, mais gostou de montar na Real Ficção?

Isto funciona assim comigo – quando entro num projeto fico completamente obcecado, ando a ler teses e livros. Por um lado, fazer essa pesquisa é vantajoso para o filme, mas também tem a ver com a minha personalidade porque acho que todos os temas são interessantes. Às vezes surgem os temas mais banais que parecem desinteressantes, mas descobres que têm muito que se lhe diga. Na altura do *Alto Bairro*, fiquei a saber tudo sobre o Bairro Alto. Agora, por exemplo, estou a fazer um documentário sobre dança livre e estou a ter aulas com a realizadora. Por isso, é difícil responder a essa pergunta, porque na altura em que estou a fazer esse documentário, para mim é a melhor coisa do mundo, estou completamente absorvido.

Curiosamente, um dos filmes que me deu mais prazer fazer é um filme que não existe, sobre os 10 anos da Expo 98, um documentário musical que tinha por base uma ideia superinteressante – o Rui lembrou-se de ir buscar as músicas dos concertos da praça Sony e ilustrá-las com imagens da Expo (no fundo é um videoclip grande que é um documentário). Esse filme chama-se *Saudade*, mas como não se conseguiu os direitos das músicas acabou por não sair. Também gostei muito de montar o *Alto Bairro* por ser um filme em que é a voz do bairro que está a falar, representada por uma enorme quantidade de pessoas entrevistadas. Foi um puzzle gigantesco, de 30 000 peças!

ANEXO II

Lista de projetos e alguns exemplos

Nº	Projeto	Tarefa	Duração da tarefa (dias)
1	Zé da Guiné – <i>Ele e ela</i> (título provisório)	Sincronização vídeo-áudio Organização do material	5
2	Sílvia Westphalen – <i>Entre Pedras</i>	Montagem vídeo	5
3	<i>Um dia na vida de... Rui Simões</i> – FNAC Colombo	Sincronização vídeo-áudio	1
4	<i>São precisos dois para casar</i>	Sincronização vídeo-áudio	3
5	Quizomba	Transcrição de entrevista	1
6	Victor Gama – <i>O Construtor</i>		20
	– Concerto Vela 6911	Edição multi-câmara	5
	– Concerto Victor Gama Trio	Edição multi-câmara	5
	– Promo 8'	Montagem vídeo	8
	– Promo 4' (<i>vimeo</i>)	Montagem vídeo	2
7	Promo <i>Desterrados</i> , de Yara Costa	Montagem vídeo	3

Projeto nº1: Zé da Guiné – *Ele e ela* (título provisório)

Print screen's:

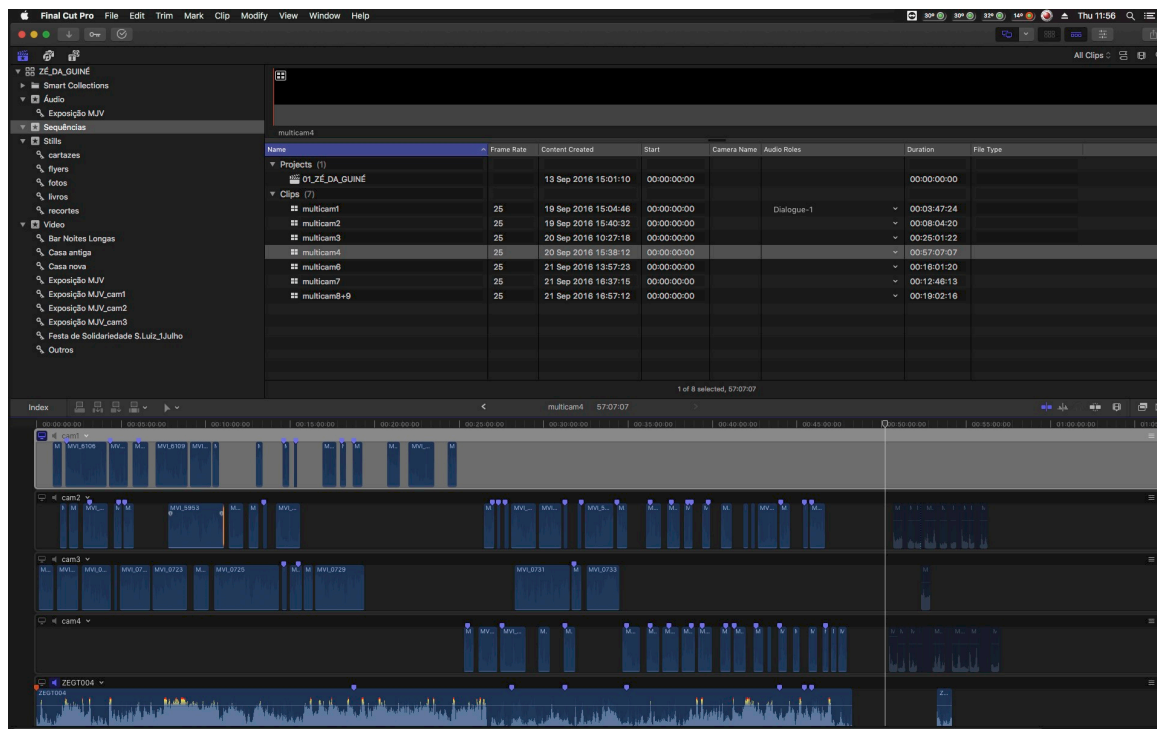


Fig.1: Organização de material e *timeline* multicâmara



Fig.2: Zé da Guiné

Projeto nº2: Sílvia Westphalen – *Entre Pedras*

Print screen's:

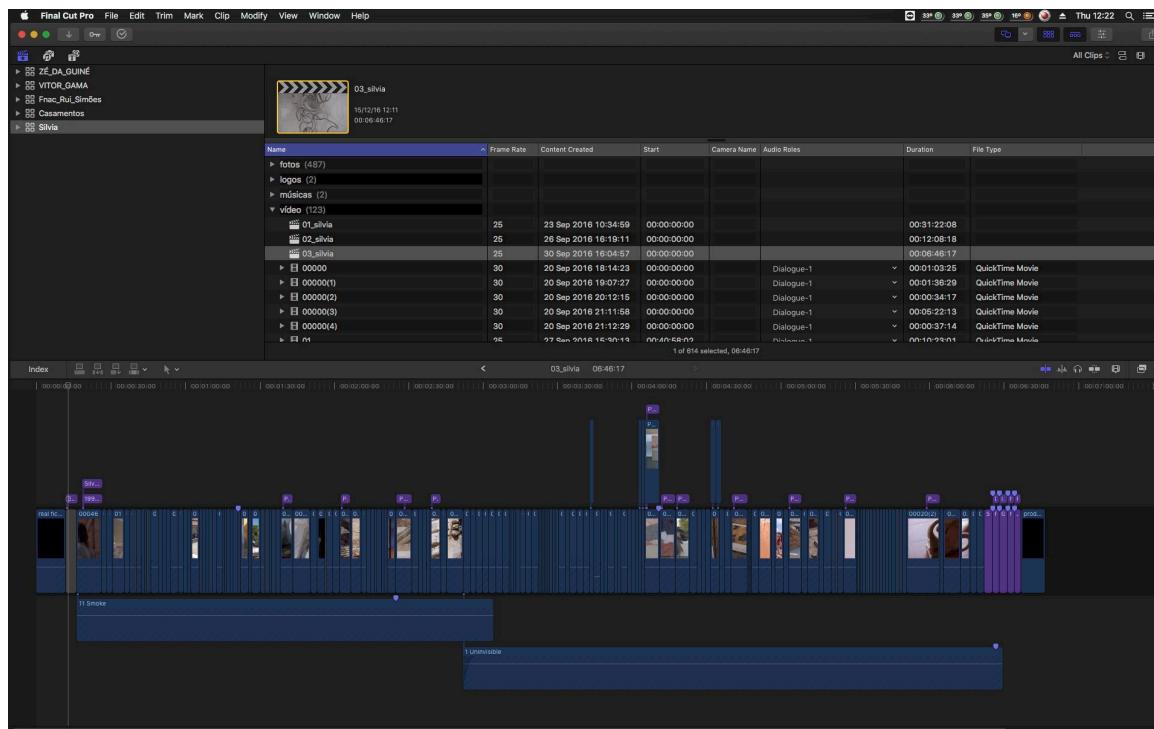


Fig.3: Timeline do projeto



Fig.4: Sílvia Westphalen em Évora

Projeto nº6: Victor Gama – O Construtor

Print screen's:

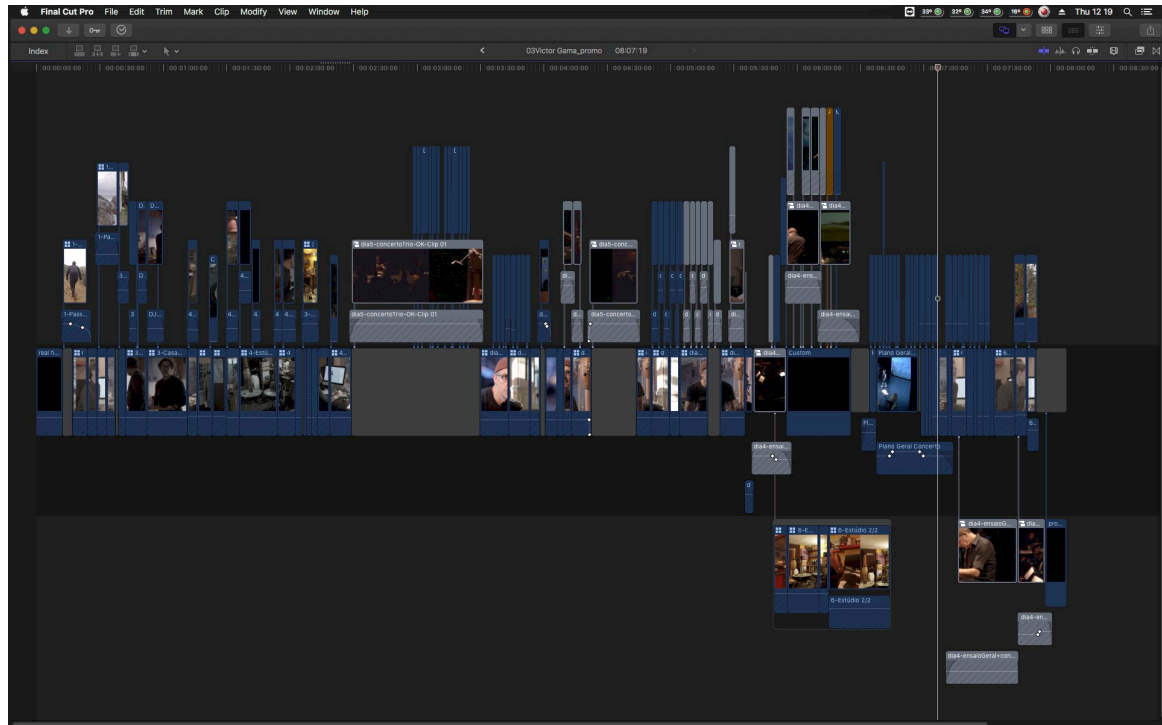


Fig.5: Timeline do projeto Promo 8'

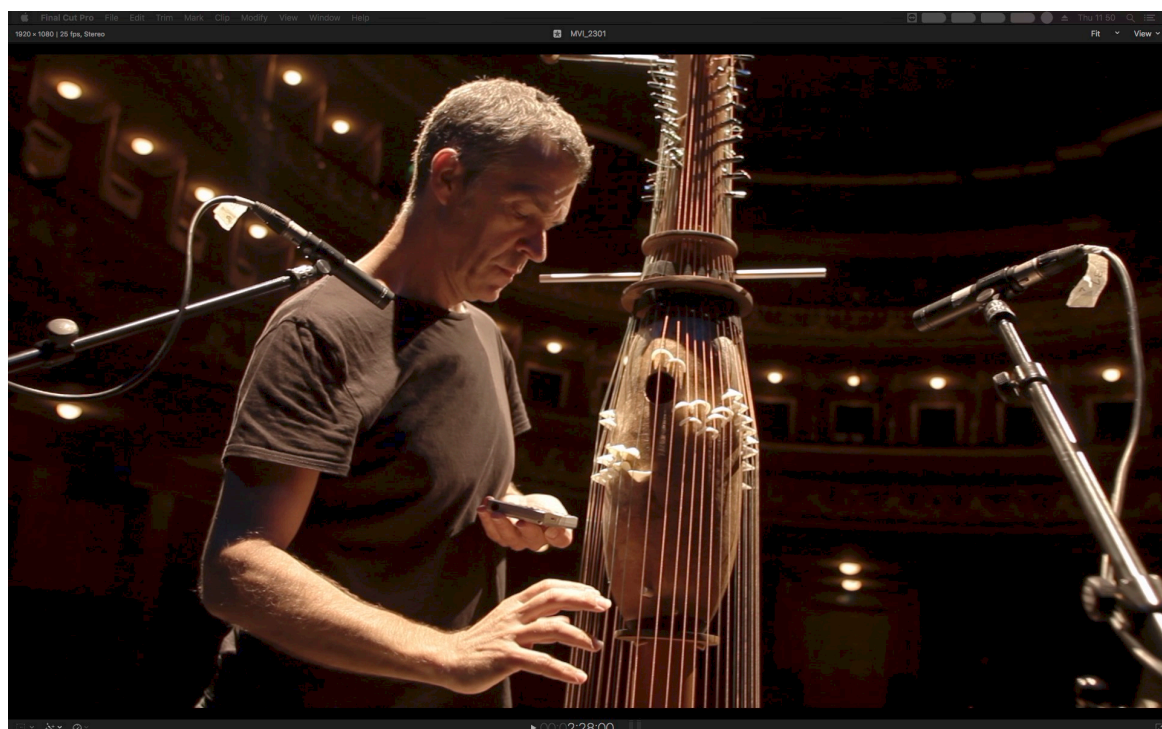


Fig.6: Victor Gama no Teatro Municipal São Luiz

Projeto nº6: Victor Gama – O Construtor

Pesquisa, listagem dos temas de entrevista e estruturação de um guião:

VICTOR GAMA

Notas Biográficas

- Nasceu em Angola em 1960
- Formação em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações
- Vive entre Almoçageme/Sintra, Bogotá e Luanda
- Desenvolve desde 1997 o primeiro arquivo digital de música e músicos do interior de Angola, o projeto Tsikaya – Músicos do Interior.

Alguns Concertos/Eventos

Filmado

- 2010 - Carnegie Hall, New York - “SOL(t)O”
- 21Nov2010 – CCB - Kronos Quartet e Victor Gama - “Rio Cunene”
- 20Jan2013 - Gulbenkian - Victor Gama e Orquestra Gulbenkian – “Vela 6911” (vídeo-concerto encomendado pela Chicago Symphony Orchestra)
- 11Set2013-15Set2013 - São Luiz Teatro Municipal - Exposição Instrumentos
- 13Set2013 - São Luiz Teatro Municipal - Victor Gama e Orquestra de Câmara Portuguesa – “Vela 6911”
- 14Set2013 – São Luiz Teatro Municipal - Victor Gama Trio; Oficina 3D; Oficina Música
- 6Mar2015 – Stanford University - Victor Gama e Stanford new Ensemble - “Vela 6911”
- 6Mai2016 - Gulbenkian - Victor Gama e Orquestra Gulbenkian - “3mil rios: Vozes na Floresta” (Ópera multimédia)
- Outros projetos: Rio Cubango – concerto; Gigantikarpz – performance

Discografia Victor Gama <https://soundcloud.com/victor-gama/albums>

- Quatro Momentos (2016)
- Nagola (2012)
- Victor Gama: Pangeia Instrumentos (2003)
- Oceanites Erraticus (2001)

Projeto Tsikaya (CD's)

- Huambo music sessions (2013)
- Tsikaya - músicos do interior (2009)

Temas falados na entrevista António Tavares (S.Luiz-2013)

- Músico e bailarino.
- Relação com Victor Gama, como se conheceram, o que os liga: memória, fisicalidade, Angola, natureza.
- Projetos com Victor Gama
- Sobre a oficina de música para as crianças no São Luiz.
- Projeto Pangeia

Temas falados na entrevista Victor Gama (S.Luiz-2013)

- Projeto no S. Luiz é sequência de uma exposição que começou em 1998. Exposição no Royal Opera House, em 2012, como ponto de partida para exposição em Lisboa.
- Encomenda do museu nacional da Escócia – tipau. Conta a história do tipau, assim como na inauguração da exposição.
- Exposição em Madrid, promovida pela Embaixada de Angola.
- Exposição como espaço performativo, concertos, oficinas, workshops temáticos.
- Procura de um novo léxico através da criação de novos instrumentos, tal como um pintor que desenvolve os seus próprios pincéis, para desenvolver a sua própria pintura. Os concertos validam os instrumentos criados.
- Desenvolvimento tecnológico e surgimento do digital é muito recente – aumento das possibilidades de produção de instrumentos digitais. Conceito de instrumento musical tem que ser redefinido. Tecnologia permite desenvolver instrumentos novos. A geometria não é finita, há possibilidade de transformar o instrumento no modelo 3D, ao contrário de um violino, por exemplo.
- Cada compositor deve ter a possibilidade de construir o seu próprio instrumento.
- Viajo por motivos muito específicos – Projeto “Vela 6911” como exemplo. Conta a história de construção da peça.
- História da peça para Kronos Quartet “Rio Cunene” - instrumentos construídos por crianças, guerra, tecnologia militar, violência e paz.
- Como se encontra com Kronos Quartet.
- História da peça “Rio Cunene” - reflexão sobre a guerra, as crianças convertem a violência em não violência.
- Nacionalidade angolana, referência cultural.

- Projeto Dantalan, elos na cultura angolana, sistema de escrita estruturante da cultura das civilização. Angolanos são estigmatizados. Processos de resistência cultural face à colonização europeia.

Entrevista Victor Gama – temas/sugestões para perguntas - Sintra

- Dualidade entre os valores tradicionais e a alta tecnologia. Viver entre o mundo natural e mundo moderno/citadino, entre o campo e a cidade. Onde te sentes melhor?
- Onde te sentes com mais inspiração para produzir instrumentos e música?
- Dás aulas? Qual a tua ocupação principal?
- A ligação à terra expressa-se até no facto de tocares descalço... Criação de instrumentos com base em elementos da natureza.
- Carga cultural, espiritual, histórica e social dos instrumentos (Taho, por exemplo, é um instrumento inspirado nos ninhos de pássaro-tecelão vazios do período da guerra, em 70s)
- Componente multimédia dos espetáculos. Quando compões também filmas, imaginas imagens? O que vem primeiro, a imagem ou a música? Porque é que a imagem é uma componente importante nos espetáculos?
- Temas: conflito homem-natureza, guerra-paz
- Há uma vontade de entrecruzar experiências culturais, aproximar culturas através da música.
- Durante quantos anos estudaste música? Quantas pessoas tocam atualmente a Toha?
- Porque surgiu esta necessidade de criares novos instrumentos?
- Criar instrumentos com crianças angolanas - projeto social e cultural, impulsionado por uma vontade de não deixar morrer as tradições. Preocupações com as tradições e origens angolanas.
- **Projeto Tsikaya** (www.tsikaya.org) - primeiro arquivo digital de músicos do interior de Angola.
- **PangeiArt** (associação cultural?) – existem já muitos músicos com vontade de criar os seus próprios instrumentos?
- **Pangeia Instrumentos** (exposição) – Unir, aproximar? Objetivos do projeto?
- Portugal e as oportunidades para os projetos.
- Que novo instrumento estás a fabricar agora? Projetos futuros?

Temas falados na entrevista Victor Gama (Estúdio Sintra-2016)

Localização /Keyword	Ref. Áudio	Temas
3-Casa_cozinha	44	Construção do instrumento faz parte do processo de composição musical.
4-Estúdio 1/2	46	Trabalho atual, encomenda; novas versões do acru e toha; novos ressoadores, cabaça, sensores, microfones.
4-Estúdio 1/2	47	Materiais, laminados de madeira e sonoridades.
4-Estúdio 1/2	48	Modelação e impressão 3D; Processo de passagem para a construção; relação com engenharia e tecnologia; evolução tecnológica no processo de construção de instrumentos; instrumentos de desenho fixo; o processo de construção compreende o processo de construção do instrumento.
4-Estúdio 1/2	49	Instrumento virtual e instrumento físico; biblioteca de sons; construção do instrumento é uma parte de igual relevância, dentro de todas as fases do processo de composição, até a própria escrita; instrumento faz parte da escrita.
4-Estúdio 1/2	50	É preciso trabalhar o instrumento, o processo é complexo e demorado, não se conseguem resultados imediatos; é como domar um cavalo selvagem; surpresas, decepções, satisfações; Projeto atual. Este é um processo que já tem algumas consequências, há uma possibilidade certificada de fazer funcionar os instrumentos; orquestra, riscos; gestão do tempo e viagens, organizar as fases do trabalho, entre Bruxelas e Portugal.
4-Estúdio 1/2	51	Mostra componente de madeira do ressoador da toha.
5-Exterior	55	Explica porque escolheu Sintra, local base de construção Trabalho internacional.
6-Estúdio 2/2	56	Explica porque escolheu Sintra. Projeto para construção de estúdio na floresta. Meditação com a natureza. Hábitos matinais.

6-Estúdio 2/2	57	<p>Luanda como cidade natal; cidade em constante mutação.</p> <p>Ligação umbilical com Angola.</p> <p>Projeto Tsikaya.</p> <p>Procura do contacto entre a música atual e música antiga.</p> <p>Construção de instrumentos e transformação.</p> <p>Viagens entre África e América do Sul.</p> <p>Tema recorrente: como a música está em relação com as cerimónias, rituais, crenças, formas de estar, cosmogonia de uma determinada cultura.</p> <p>Cultura urbana e tecnológica faz desaparecer os instrumentos antigos.</p> <p>Objetivo é construir uma ponte com o passado e herança cultural.</p> <p>Procura de construção de um corpo musical sólido.</p> <p>Criar peça musical com orquestra de instrumentos de design fixo, clássicos.</p> <p>Preocupações, reflexões: ambiente, nuclear, futuro.</p> <p>Conceito do projeto atual.</p> <p>Projetos são possibilidade para refletir.</p> <p>Imagem nos concertos: imagens ajudam muito na construção musical; conjunto de andaimes que permite construir o edifício musical.</p> <p>Narrativa/conceito do projeto atual.</p> <p>Contador de histórias.</p> <p>Histórias são usadas para a construção musical.</p> <p>3MilRios - destruição da Amazónia, criação da imagem não é o objetivo da viagem: o objetivo da viagem é conhecer bem a realidade, para poder depois construir a música.</p>
6-Estúdio 2/2	58	<p>Público que se identifica com as motivações e preocupações.</p> <p>Temas ambientalistas: 3MilRios, Vela6911.</p> <p>Relação com Angola e Africa do Sul – projeto Tectonik:Tombwa</p> <p>O público é atraído por compositores que definem uma direção muito específica e particular.</p>

Victor Gama – Promo 8' – Estrutura/Guião

	Vídeo	Áudio (Victor fala sobre)
1	Caminhada mar e falésia (sem fotografar) Fazer café	Hábitos matinais
2	Trabalho no estúdio: 3D + manual	Construção de instrumentos
3	Victor fala sobre o novo projeto; mostra novo ressoador	Projeto atual – novas versões dos instrumentos
4	Montagem + Inauguração Exposição; Oficina Música crianças; Oficina 3D. Trio Victor Gama	Exposição, concertos, oficinas, workshops temáticos
5	Concerto 3MilRios	Conceito 3MilRios
6	Concerto Vela 6911	Conceito Vela 6911
7	...	Relação com Angola
8	Apresentação do Projeto Tsikaya (inauguração S.Luiz)	Projeto Tsikaya
9	Concertos, orquestra. Exposições-pessoas.	Construir uma peça musical Temas Públicos
10	Fotografa a natureza Vídeo nos concertos	Vídeo nos concertos
11	Fala sobre a gestão do tempo Victor caminha sobre as folhas do Outono	Gestão do tempo e trabalho Porquê Sintra?

LINKS úteis:

http://www.pangeiainstrumentos.org/assets/instrumentos_victor-gama_pt.pdf

<http://www.africacont.org/documentos/kronosquartet/press-release.pdf>

http://www.victorgama.org/assets/victor-gama_bio_en_2014.pdf

<https://vimeo.com/victorgamamusic>

ANEXO III

(DVD)

Exemplos de trabalhos realizados durante o estágio na Real Ficção, gravados em DVD*:

1 – *Showreel* com excertos de:

Sílvia Westphalen – *Entre Pedras*;

Victor Gama – *O Construtor* (Concerto Vela 6911);

Victor Gama – *O Construtor* (Concerto Victor Gama Trio);

Victor Gama – *O Construtor* (Promo 8');

2 – Sílvia Westphalen – *Entre Pedras*

(também disponível online em: <https://vimeo.com/200206307>);

3 – Victor Gama – *O Construtor* (Promo 4')

(também disponível online em: <https://vimeo.com/200839919>).

*Não foi possível gravar integralmente em DVD alguns dos trabalhos desenvolvidos, uma vez que os vídeos não foram divulgados ao público – é o caso da montagem dos concertos Vela 6911 e Victor Gama Trio. Não foi obtida autorização para gravar em DVD a Promo *Desterrados*, mas encontra-se disponível online em: <https://vimeo.com/199389673>